Mus. Th.
1719

Mus. th. 1719

Mus. Th. Kirchner
1719

Theoretisch-praktisches

Handbuch

zu einem

für künftige Landschullehrer

nöthigen

musikalischen Unterricht,

von

Johann Heinrich Kirchner,
jetzigem dritten Diakonus an der Stadtkirche
zu Rudolstadt.

Arnstadt und Rudolstadt,
bey Langbein und Klüger.
1801.

28 Boch
54 x

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Herrn

Ludwig Friedrich

regierenden Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt

als ein Opfer

der

reinsten Achtung und der tiefsten Ehrfurcht

gewidmet

vom Verfasser.

Pränumeranten-Verzeichniß.

Herr Bauer in Magdeburg.

— Organist Büchner in Frankenhausen, 6 Exempl.

Fräulein von Bünau in Rudolstadt.

Herr Gehr und Compl. in Breslau.

— Hanischens Wittib in Hildburghausen.

— Cantor Kirchner in Bücheloh, 23 Exempl.

— Schullehrer Klinghammer in Weitisberge.

— Schullehrer Knapp in Schmiedebach.

— Korn sen. in Breslau, 2 Exempl.

— Schulcandidat Lohrey in Schwarza.

— Schullehrer Machold in Hebernsdorf.

Herr

Herr Cantor Rempt in Weimar.

— Roehs in Schleswig.

— Sommer in Wien, 2 Exempl.

— Organist Sauerbrey in Königsee, 2 Exempl.

— Organist Wolfram in Goldbach bey Gotha.

Vor-

Vorbericht.

Die Herausgabe dieser wenigen Bogen ist ein kurzer Entwurf für diejenigen Subjekte, welche sich dem Schulstande auf dem Lande und in kleinen Städten widmen, von welchen gewöhnlich auch musikalische Kenntnisse gefordert werden. Da nun eine solche musikalische Prüfung aller der Subjekte, die zu dergleichen Schullehrerstellen im hiesigen Lande befördert werden wollen, mit meinem Amte verbunden war, und ich nicht selten fand, daß es ihnen oft an den nöthigsten und unentbehrlichsten Kenntnissen noch fehlte; so wurde ich veranlaßt, gegenwärtigen Entwurf aufzusetzen, und

dadurch nach meinen wenigen Einsichten sie hinzuweisen auf das, worauf es bey ihnen in Erlernung der Tonkunst eigentlich ankomme, und was man folglich mit Recht von ihnen fordern und erwarten könne. Lange stund ich bey mir an, solchen dem Druck zu übergeben; allein der Gedanke: daß das Abschreiben desselben nicht nur Zeit und Mühe wegnähme, sondern daß sich auch durch mehrmaliges Abschreiben mancherley Fehler einschleichen könnten, determinirten mich endlich zur öffentlichen Herausgabe.

Geschrieben, Rudolstadt im Jan. 1801.

J. H. Kirchner.

In=

Inhalts-Anzeige.

Einleitung.

Was Musik sey, und womit sie sich beschäftige. §. 1. und 2.

Erstes Kapitel.

Entstehung der Töne. §. 1.
Bezeichnung derselben, und Tonfolge. §. 2.
Verhältniß derselben, und Tonarten. §. 3.
Jetzige Tonfolgen. §. 4.
Entstehung der Oktaven und Benennung derselben. §. 6.
Geltung der Noten, und ihre Bezeichnung. §. 7.
Entstehung der Akkorde. §. 8.
Musikalische Schlüssel. §. 9.
Pausen. §. 10.
Takteintheilung. §. 11.

Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Ein Schullehrer muß
I. Singen können.
1) Kenntniß der Töne zum Singen und Hülfsmittel. §. 1–3.

2) Wie man es bey dem Unterricht anzufangen habe. §. 4—6.
3) Worauf dabey zu sehen sey.
a) Auf richtige Aussprache. §. 7—9.
b) Auf Vortrag. §. 10.
c) Auf richtig angebrachte Manieren. §. 11.
d) Auf Athemholen. §. 12.
4) Warum er es können müsse.
a) Als Vorsänger in der Kirche. §. 13—15.
b) Als Musikdirektor. §. 16—19.
5) Wie Kirchenmusik zweckmäßig zu behandeln und einzurichten sey. §. 20. und 21.
6) Taktiren und Kenntniß der Partituren. §. 22—24.

Zweyter Abschnitt.

II. Er muß Orgel spielen können.
1) Kenntniß der Töne und Tonarten. §. 1. u. 2.
2) Applikatur. §. 3.
3) Manieren. §. 4.
4) Pedal. §. 5.

Dritter Abschnitt.

III. Violine, Bratsche, Violoncell und Kontraviolon.
1) Violine.
a) Kenntniß der Töne. §. 1.
b) Lage und Stimmung. §. 2.
c) Applikatur. §. 3.
d) Uebersetzen. §. 4.

e) Füh-

e) Führen und Halten des Bogens. §. 5.
f) Manieren. §. 6.
g) Was man beym Akkompagniren zu beobachten habe. §. 7.
2) Bratsche oder Viole. §. 8.
3) Violoncell. §. 9.
4) Kontraviolon. §. 10.

Drittes Kapitel.

Verbindung der Töne zu Akkorden.

Erster Abschnitt.

Einleitung, Begriff und Schriftsteller über den Generalbaß. §. 1. und 2.
Kenntniß der Intervalle. §. 3.
Konsonanzen und Dissonanzen. §. 4.
Hauptakkord. §. 6.
Sexten- und Sextquartenakkord. §. 7.
Septimenakkord. §. 8.
Sextquintenakkord. §. 9.
Terzquartenakkord. §. 10.
Sekundenakkord. §. 11.
Verminderter Septimenakkord. §. 12.
Uebermäßiger Sextquintenakkord. §. 13.
Uebermäßiger Quartterzenakkord. §. 14.
Uebermäßiger Sekundenakkord. §. 15.
Nonenakkord. §. 16.
Undecimenakkord. §. 17.
Terzdecimenakkord. §. 18.

Zweyter Abschnitt.

Verschiedene Arten der Bewegung. §. 1.
Verbotene Fortschreitung. §. 2.
Behandlung der Ziffern. §. 3. und 4.
Uebersicht der gewöhnlich vorkommenden Akkorde. §. 5.
Pflichten eines Generalbaßspielers. §. 6–9.

Dritter Abschnitt.

Choralspielen.

1) Behandlung der Choräle, Vor- und Zwischenspiele. §. 1–3.
2) Tonausweichung, sowohl der Dur- als Molltöne. §. 4–12.
3) Tonarten der Alten. §. 13. und 14.
4) Rythmus. §. 15.
5) Uebrige Pflichten eines Orgelspielers. §. 16–18.

Viertes Kapitel.

Erklärung fremder in der Musik vorkommender Ausdrücke und Wörter.

Einleitung.

Was Musik sey.

§. 1.

Unter Musik oder Tonkunst versteht man die Kunst und Geschicklichkeit, durch eine gehörige Verbindung der Töne, Empfindungen auszudrücken, solche zu wecken, zu beleben und zu veredeln.

Anm. Das Wort Musik ist griechischen Ursprungs, und zwar von den Musen der alten Griechen abgeleitet. Man dachte sich nämlich in den ältesten Zeiten unter Musen Göttinnen der Gelehrsamkeit, und verstand insonderheit darunter Musik und Dichtkunst, welche beyde gewöhnlich in einer Person vereinigt waren. Die Anzahl dieser sich gedachten Musen findet man verschieden angegeben, jedoch gewöhnlich ihrer 9, und zwar unter folgenden Namen: Kalliope, Klio, Melpomene, Thalia, Euterpe, Erato, Urania, Polyhymnia und Terpsichore.

Womit sie sich beschäftige.

§. 2. Musik beschäftigt sich demnach zunächst mit Tönen, durch deren gehörige und geschickte Verbindung erst jene Absicht, Empfindungen auszudrücken, sie zu wecken, sie zu beleben und zu veredeln, erreicht werden kann. Diese Töne von Seiten ihrer Entstehung, ihrer Größe und ihres Verhältnisses unter einander kennen zu lernen, ist das erste Geschäfte dessen, der näher in diese edle Kunst eindringen will.

Erstes Kapitel.

Entstehung und weitre Ausbildung der Töne.

Entstehung der Töne.

§. 1.

Der Mensch empfindet nicht nur, sondern er sucht auch das, was er empfindet, theils durch Mienen und Geberden, theils durch hörbare Laute und Schalle auszudrücken, und sich dadurch andern verständlich zu machen. Je nachdem er gestimmt ist, desto lebhafter und ausdrucksvoller, oder auch desto matter und leiser wird sein Ton. Das, was bey den früheſten Menschen, in Ansehung ihrer Schalle und Töne, anfangs nur Erguß natürlicher Empfindungen war, das suchte man nachher immer mehr zu berichtigen und zu vervollkommnen. Dazu kam, daß man die Begebenheiten der frühern Zeiten, um sie auch für die Nachkommen aufzubehalten, bald in Gedichten und Liedern zusammenstellte, damit sie dem Gedächtniß desto länger getreu bleiben sollten. Und da begnügte man sich nicht immer

immer damit, sie blos herzusagen, sondern jene frühern Dichter machten sich auch zu ihren Liedern Melodieen, nach welchen sie solche dem Volke absingen lehrten, und auf diese Weise ihre besungenen Begebenheiten desto leichter fortzupflanzen im Stande waren. War nun gleich dieser Gesang anfangs auch noch so unvollkommen, so diente er doch zur nachherigen Grundlage, auf welcher man nun weiter fortgehen, und die anfangs willkührlichen Töne dem erzählenden oder abzusingenden Gegenstande immer angemessener einrichten konnte. Es konnte nicht fehlen, daß man eben so früh auch auf die verschiednen Verhältnisse der Töne, die wir unter dem Namen der verschiednen Oktaven kennen, aufmerksam gemacht werden mußte, wenigstens eben so früh, als auch das zweyte Geschlecht in jene Lieder mit einstimmte und seine Töne hörbar werden ließ. Folglich kannte man, wenn gleich noch nicht dem Namen, doch der Sache nach, sehr früh das Verhältniß einer Oktave und des Unisonus.

Bezeichnung der Töne und deren Folge.

§. 2. So wie einmal die Buchstabenschrift erfunden war, so bediente man sich derselben auch bald in der Tonkunst, um dadurch dem Vergessen

gessen der vorhandnen Melodieen vorzubeugen. Man brachte die bisher bemerkten Töne mehr in Ordnung oder in eine gewisse Folge (Skala), und fing nun damit an, daß man über die Sylben der Wörter eines Liedes, die Namen der Töne schrieb, nach welchen man sie abgesungen haben wollte. Unstreitig wurde dazu eine geraume Zeit erfordert, bis man es dahin brachte, daß man diejenige Skala, die wir jezt haben, erfand. Denn mit einmal bestund sie wohl schwerlich aus 7 Tönen, sondern erst nach und nach, vielleicht nach manchem mislungenen Versuche, mußte man auf diese Anzahl hingeleitet werden. Indessen mußte das Darübersezen der Namen der Töne, über die Sylben der Wörter, zu mancherley Verwirrungen Anlaß geben, zumal für den noch Ungeübtern, indem man leicht diese Namen der Töne für die Sylben der abzusingenden Wörter selbst nehmen, und statt dieser jene aussprechen konnte, wodurch alsdenn ganz und gar keine Absicht erreicht wurde. Daher man in der Folge der Zeit immer fortgefahren ist, so lange daran zu vervollkommen und zu verbessern, bis man endlich auf den nunmehr unter uns allgemein eingeführten Notenplan kam, der allen jenen Verwirrungen hinlänglich vorbeugt, aus fünf gleichlaufenden

Linien

Linien besteht, und folglich nebst den vier Zwischenräumen neun verschiedne Töne anzeigt. Die darüber und darunter befindlichen Töne werden ebenfalls durch Hinzusetzung ähnlicher Striche angezeigt.

Verhältniß der Töne und Tonarten.

§. 3. Unsre Skale besteht demnach aus sieben Tönen, die jedoch nicht alle von einerley Größe sind, indem das Verhältniß von c zu d, und von d zu e größer ist, als das Verhältniß von e zu f, und eben so auch das Verhältniß von g zu a, und a zu h größer, als das von h zu c. Da man nun nicht immer bey dieser ursprünglichen Tonfolge, die wir C dur nennen, stehen blieb, sondern nach und nach es versuchte, auch in andern Tönen anzufangen und zu endigen; so entstunden daraus die verschiedenen Tonarten, in welchen man nach Beschaffenheit des Inhalts ein zu setzendes Tonstück anfängt und endigt, je nachdem der Inhalt ernsthaft, feyerlich, erhaben, munter, zärtlich u. d. gl. ist. Um aber das Verhältniß einer jeden Tonart, der ursprünglichen gleichartig herzustellen, erfand man gewisse Zeichen, durch die ein Ton diejenige Größe erhielt, die ihm nun einmal nach jener festgesezten Folge von Tönen

zukam. Wählte man z. E. G dur, so bezeichnete man darin den siebenten Ton f mit einem ✕, um ihn um einen halben Ton höher vorzutragen, weil in der ersten Tonfolge C dur, der Uebergang des sechsten zum siebenten Ton in gleicher Größe erscheint. Und eben so bezeichnete man in F dur die vierte Klangstufe h mit einem b, um sie um einen halben Ton tiefer vorzutragen, weil in der Tonfolge C dur die dritte und vierte Klangstufe sich als halbe Töne zu einander verhalten. Auf diese Weise sind nach und nach unsre heutigen Tonarten entstanden, indem man sich durch die um einen halben Ton erhöhende Bezeichnung eines ✕, und durch die um einen halben erniedrigende eines b damit half, daß ihr Verhältniß unter einander gleich wurde.

Anm. Nicht immer war der Gegenstand eines Liedes, den man durch Gesang ausdrücken wollte, frohen, muntern Inhalts. Dichter besangen auch traurige Begebenheiten, die entweder eine ganze Gegend, ein ganzes Volk, oder auch einzelne Personen, die sich besonders ausgezeichnet hatten und ein Opfer ihrer Vaterlands- und Nächstenliebe wurden, betrafen. Man versuchte es so lange, bis man auf die Tonfolge von unsern Molltönen kam, welche sich durch die weiche oder sogenannte kleine Terz

auszeichnen, und eben so, wie die Dur Tonarten, durch mehrmalige Vergleichung mit einander ihre jetzige Gestalt erhielten.

Vergl. Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie. Gotha, bey Perthes 1796. 8., worin sich über das bisher Gesagte No. II. eine sehr lesenswerthe Abhandlung vom Hrn. Rochliz findet.

Jetzige bestimmte Tonfolge.

§. 4. Nachdem man nun durch mannigfaltige Versuche gefunden hatte, daß zwischen zwey ganzen Tönen jedesmal ein halber Statt finden müsse; so ordnete man unsre heutigen drey bekannten Tonfolgen, nämlich: die diatonische, chromatische und enharmonische. Unter der diatonischen versteht man die Folge von sieben Tönen, z. E. c, d, e, f, g, a, h, oder d, e, fis, g, a, h, cis u. s. f. Unter der chromatischen *) die Folge der ganzen und halben Töne, als: c, cis, des d, d dis, es e, e f, f fis, ges g, g gis, as a, a ais, b h. Unter der enharmonischen glaubt man die Fortschreitung in Viertelstönen verstanden zu haben, und bestimmt sie so: cis des, dis es, eis f, fis ges, gis as, ais b, his c,

his c, sie kömmt jedoch nur zuweilen bey Verwechselungen der Tonarten vor.

*) Von χρωμα (Chroma) die Farbe, weil die Griechen zur Bezeichnung solcher Tonfolgen sich farbiger oder bunter Buchstaben zu bedienen pflegten.

Anm. 1. Sezt man nun alle Neben- und Zwischentöne in eine Reihe, so heißt dieses: die diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter; z. E. c cis des, d dis es, e eis f, fis ges, g gis as, a ais b, h his c.

Anm. 2. So fern man die Entfernung dieser Töne von einander angeben will, nennt man sie auch Intervallen, und zwar so, daß man immer vom tiefern Ton gegen den höhern zählt. Z. E. Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None, Decime, Undecime, Duodecime und Terzdecime.

Anwendung.

§. 5. Nach dem, was bisher über die verschiedenen Tonfolgen gesagt worden ist, muß nun ein angehender Musikschüler gründlich unterrichtet, und ihm dieses Verhältniß durch alle Tonarten hindurch recht begreiflich gemacht werden. Der Lehrer gehe sie sämmtlich nach allen Tonarten durch, mache ihn mit den Bezeich-

nungen ✕, ♭ und ♮ nebst ihren Benennungen und Wirkungen bekannt, zeige ihm den Unterschied zwischen den harten und weichen Tonarten, damit er eine recht deutliche Vorstellung davon bekömmt.

Anm. Zugleich kann man schon auf das Doppelkreuz ✕ und Doppelbe ♭♭ aufmerksam machen, welches leztrs zuweilen auch nur mit einem größern ♭ gefunden wird.

Entstehung mehrerer Oktaven und deren Benennung.

§. 6. Da man nun, nicht nur im Gesang, sondern auch auf den nach und nach erfundnen, theils besaiteten, theils pfeiffenden Instrumenten (deren Vervollkommung nur nach und nach zunahm), entdeckte, daß ein und eben derselbe Ton, sowohl höher als tiefer vorgetragen werden konnte; so zählte man jedesmal von dem angegebnen Ton die darauf folgenden fort, bis wieder zu demselben Ton, und benannte dieses eine Oktave, d. i. eine Reihe von acht diatonischen Tönen oder Klangstufen. Da man aber deren mehrere wahrnahm, so gab man in der Folge, um sich bestimmt ausdrücken zu können, einer jeden ihre eigne Benennung. Die tiefre im Baß nannte man die große, die darauf

auf folgende die kleine, die erste im Diskant die einmal gestrichene, und die folgende: zweymal gestrichene Oktave.

Anm. Die Töne, welche über die zweymal gestrichene Oktave hinausgehen, nennt man dreymal gestrichen, und die tiefern im Baß, unter der großen Oktave, nennt man Kontratöne.

Geltung der Noten und Bezeichnung derselben.

§. 7. Nun war zwar einigermaßen dafür gesorgt, daß man bey erfundenen Melodieen zu Liedern nicht mehr zu befürchten hatte, sie möchten dem Gedächtniß entfallen, und dadurch bald wieder verlohren gehen, oder doch wenigstens entstellt werden, indem man nach erfundner Buchstabenschrift solche anfangs durch Buchstaben, und nachher durch Punkte oder Noten anzuzeigen pflegte; allein noch ein Bedürfniß entstand: wie man Andern auch den Werth oder die Geltung der Noten, auf gleiche Weise anschaulich machen könne. Man suchte dieses theils durch die Figur der Noten, theils durch daran gefügte Striche zu bewerkstelligen, und entlehnte dazu die Benennungen von den verschiedenen Maaßsorten aus dem gemeinen Leben, jedoch mit dem Unterschied, daß man statt des

Ausdrucks Maaß die schicklichere Benennung T a k t annahm. Anfangs scheint man nur viereckichte Köpfe gemacht zu haben, z. E. , , welche aber mehr zur Bezeichnung der Melodie als der bald langsamern, bald geschwindern Abfertigung dienen konnten; daher man nach und nach auf die Gestalt unsrer jetzigen Noten verfiel, um den Werth und die Geltung derselben desto bestimmter anzeigen und ausdrücken zu können. Sie ist bekantlich folgende:

Ganzer Takt.

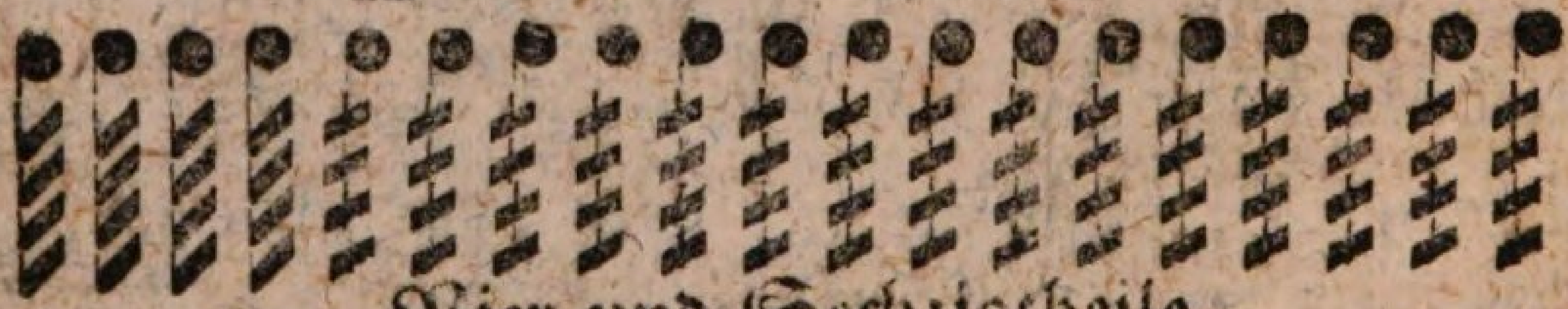
Halbe Takte.

Viertel.

Achttheile.

Sechzehntheile.

Zwey und Dreyßigtheile.



Vier und Sechzigtheile.

Ent-

Entstehung der Akkorde.

§. 8. So wie man anfing zu singen, und in die von den Dichtern, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten Lieder, von einer ganzen Versammlung mit eingestimmt wurde; so mußte gewiß manchem es an der Stimme fehlen, die zur Führung der Melodie erforderlich war. Dem Einen konnte sie zu hoch, dem Andern zu tief seyn. Man wollte aber doch mitsingen, und versuchte solches durch Mitteltöne, die das Ohr auch nicht beleidigten, wahrscheinlich bald durch die Terz, bald durch die Quinte, und fand, daß dadurch der Gesang noch mehr Leben und Vollheit bekam. Es gefiel, und der Versuch wurde nun auf mehrerley Art gemacht, so daß man nun nicht immer nur bey Terz und Quinte stehen blieb, sondern durch mehrmalige Versuche auch auf Terz und Sexte, Quarte und Sexte geführt werden mußte. Auf die dissonirenden verfiel man erst späterhin, als man sich mehr üm die Verwandtschaft der Töne unter sich bekümmerte, und nun diese Anfangs willkührlich gebrauchten Töne absichtlich gebrauchte zum Ausdruck unsres innern Sinnes, sie gebrauchte, als Mittel zur Belebung und zur Veredlung der Empfindungen des Menschen. Zur Berichtigung und Vervollkommnung derselben dienten

nachher auch die von Zeit zu Zeit erfundenen und immer mehr verbesserten musikalischen Instrumente; indem man dabey nicht nur bemerkte, daß schon die Natur, wenn man irgend einen klingenden Körper in verschiedne Größen eintheilt, Verschiedenheit des Klanges bewirkt, sondern daß auch oft, wenn ein klingender Körper in Bewegung gesezt wird, andre Töne sich mithören lassen. Am bemerkbarsten wird uns dieses an einem Kontraviolon, der, wenn er angestrichen wird und es stille ist, immer mehrere Töne, und zwar, Terz und Quinte mithören läßt, so wie auch die in den Orgeln befindlichen Mixturpfeiffen, Oktave und Quinte zu gleicher Zeit mithören lassen. Und hierauf gründet sich weiter unten die Verwandtschaft der Töne.

Musikalische Schlüssel und deren Benennungen.

§. 9. So wie nun das Verhältniß der Töne und ihre Größe bekannt war, entstand ein neues Bedürfniß, nämlich: einer jeden Stimme auch ihre eigene Benennung und Unterscheidungszeichen zu geben. Es wurden die Stimmen, durch welche ein vierstimmiger Gesang bewirkt wird, Diskant oder Sopran, Alt, Te-

Tenor und Baß genannt, und jede von der andern durch eine geringe Abweichung im Schlüssel, welcher jedesmal am Anfang einer Linie steht, unterschieden. Diskant, Alt und Tenor haben ihren Schlüssel auf der C Linie, der Baß auf F, und die Violine und die mehrsten Blasinstrumente auf G.

Pausen.

§. 10. Es wurde nun mehrmals mit den verschiednen Stimmen abgewechselt, so daß zuweilen einige allein sich hören ließen, und dann wieder zusammen einsezten. Hiezu bedurfte man Zeichen, nach welchen die Zeit des Stillschweigens und des Wiedereinsetzens genau beobachtet werden konnte, und so entstunden Pausen oder Zahlen, welche die nämliche Eintheilung und Benennung erhielten, als die Noten in Ansehung ihres Werths hatten. So wird z. E. ein ganzer Takt durch einen starken Strich auf der vierten Linie, nebst einer darüber oder darunter stehenden 1 angezeigt; ein halber durch einen solchen Strich auf der dritten Linie; ein Viertel durch 𝄽, ein Achtel durch 7 u. s. f.

Anm. Da Niemand ohne mündlichen Unterricht Musik lernt, so kommt allerdings viel darauf an, daß ein Lehrer dieses so faßlich wie mög-

lich zu machen sucht. Er schreibe diese Pausen nebst den gleichgeltenden Noten recht oft an die Tafel oder in ein Buch, und zwar einander gegenüber, damit der Lernende eine deutliche Vorstellung davon bekömmt.

Takteintheilung.

§. 11. So bald man anfing, die Stimmen von einander zu trennen, und sie unter einander abwechseln zu lassen, so war es nöthig, ein gewisses Zeitmaaß anzugeben, nach welchem nun jeder bey seinem Wiedereinsetzen sich richten konnte, und dieses geschah durch unsre jetzige Takteintheilung. Sie lehrt uns: wie viel Zeit eine Note oder Pause erfordert, wenn sie richtig abgefertigt werden soll. Verschiedenheit der Noten giebt auch Verschiedenheit des Takts; daher gerader und ungerader. Jener besteht darin: daß die Anzahl der Takttheile sich halbiren oder in zwey gleiche Theile theilen läßt. Z. E. C, ₵, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$; ungerader hingegen, wo man die Anzahl der Takttheile nicht halbiren kann. Z. E. $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$.

Schluß=

Schlußanmerkung.

§. 12. Hier sollte nun das Nöthige über die gehörige Verbindung dieser erkannten Töne gesagt werden; allein da die Absicht dieses Entwurfs lediglich dahin geht: angehenden Schullehrlingen etwas mitzutheilen, das ihnen im musikalischen Fache ganz unentbehrlich ist, so ist wohl nöthig, das bisher im allgemeinen Gesagte, erst auf alles das, was sie zu ihrer künftigen Bestimmung wissen müssen, anzuwenden, und ihnen Fingerzeige zu geben, wie sie ohngefähr zu Werke gehen können. Ein Schullehrer ist außer jener Hauptbestimmung als Lehrer, zugleich Kantor im eigentlichen Sinne des Worts, mehrentheils auch Organist, ja in unsern thüringischen Gegenden, wo man an den meisten Orten Kirchenmusik aufführt, sogar Musikdirektor, und damit beschäftigt sich nun das folgende Kapitel.

Zweytes Kapitel.

Anwendung des bisher Gesagten auf jedes dieser drey Stücke insbesondre.

Erster Abschnitt.

Ein Schullehrer muß Singen können.

Kenntniß der Töne zum Singen.

§. 1.

Gewöhnlich macht man den Anfang mit solchen Subjekten, die sich zu künftigen Schullehrern bilden wollen, im Singen, und gewiß, es hat diese Methode sehr viel Gutes, obgleich für Lehrer und Lernende auch viel Mühsames. Denn da jeder Mensch eine solche Organisation seiner Kehle mit auf die Welt bringt, daß er eben so gut, als er nach und nach reden, und mit seinen Worten diejenigen Begriffe, die damit

mit zu verbinden sind, wenn gleich anfangs nur noch mangelhaft, verbinden lernt, daß er eben so gut Töne nachsingt, und oft gehörte Melodieen ohne Kenntniß der obenerwähnten Töne, mitsingt; so hat man, wo die Natur nicht ganz ihre Gabe versagt hat, doch schon etwas, wodurch man sich die Sache erleichtern kann. Man darf ja nur eine der bekanntesten Melodieen von unsern Kirchenliedern nehmen, so hat man Gelegenheit genug, Lernenden den Unterschied zwischen ganzen und halben Tönen begreiflich zu machen.

Vorangegangener Unterricht auf dem Klavier erleichtert solches.

§. 2. Weniger Mühe wird man haben, wenn man den Anfang mit dem Klavier macht, solches aber, so viel wie möglich, immer recht rein gestimmt erhält; denn hier bietet sich der Ton unserm Ohr von selbst dar, und durch das oftmalige Hören wird der Lernende nicht nur damit bekannt, sondern auch unvermerkt zu der ihm nöthigen Festigkeit und Gewißheit hingeleitet. Freylich kann dieses nicht immer der Fall seyn, denn wie viele giebt es nicht, welche blos Singen lernen wollen, ohne übrigens mit einem andern Instrument sich bekannt zu machen, und

hier

hier fällt diese lezte Methode von selbst weg. So fern aber von Schullehrlingen die Rede ist, so kann man gar füglich den Anfang damit machen, und alsdenn zum Singen übergehen.

Benutzung vorhandner Hülfsmittel.

§. 3. Es ist nicht die Absicht, angehenden Singeschülern hier einen Unterricht zu ertheilen, sondern ihnen nur eine Anleitung zu geben, auf welche Art und Weise sie darin verfahren sollen, damit sie erträgliche und brauchbare Sänger werden. Ein jeder hat seinen Lehrer, der ihn darin unterrichtet, und der nach dem ihm anvertrauten Pfund gewiß nichts verabsäumt, wodurch er seinem Zögling das beyzubringen sucht, was er weiß und kann. Will man aber nicht bey dem Erlernten stehen bleiben, sondern auch das Seine thun, und auf diesen gelegten Grund fortbauen, so muß man theils selbst nun weiter darüber nachdenken, wie man sich hie und da vervollkommnen könne, theils nach andern guten Mustern sich zu bilden suchen. Denjenigen, welche Lust haben, sich selbst etwas von der Art anzuschaffen, oder doch wenigstens Gelegenheit haben, solche zum Lesen zu bekommen, empfehle ich folgende in diese Materie einschlagende sehr nützliche Bücher:

Hil=

Hiller's kurze und erleichterte Anweisung zum Singen ꝛc. Leipzig 1792.

Weimar's Versuch kurzer praktischer Uebungsexempel, als ein Pendant zum Vorigen.

Walther's Anleitung zur Singekunst. Zürch, bey Füßli und Comp.

Wie man bey'm Unterricht es anzufangen habe.

§. 4. Gesezt nun, es wird der Anfang im Singen gemacht, so hat man nächst der Kenntniß der diatonischen Tonfolge nebst ihrer Bezeichnung auf dem Notenplan, auf Festigkeit der Töne, der ganzen sowohl als auch der halben, zu sehen. Nie aber muß man zu flüchtig über die ersten Anfangsgründe wegeilen, sonst spürt man in der Folge immer noch zu viele Mängel, als daß man in der Zeit, binnen welcher es geschehen könnte, zu einem festen Sänger gebildet werden sollte. Wollte man z. E. so bald die Sekunden der Reihe nach gehen, welches gewöhnlich gar nicht schwer hält, nun sogleich zu den übrigen Intervallen übergehen; so würde sich bald ergeben, daß so viel, als noch gar nichts geschehen sey. Vielmehr setze man sie nun, wenn sie der Reihe nach gehen, in verschiedenen Richtungen auf- und abwärts,

und

und zwar so lange, bis nicht mehr gefehlt wird, und verweile besonders auf den beyden halben Tönen in der Skale, um sie dem Gehör recht fühlbar zu machen. Alsdenn setze man entweder selbst passende Exempel auf, die blos aus dergleichen Intervallen, mit welchen man sich eben beschäftigt, bestehen, oder wem es an Zeit mangelt, der benutze die Weimarischen in dem oben angeführten Buche, oder auch die von Walther, besonders anfänglich, und nun kann man erst sehen, in wie fern ein Schüler seiner Sache gewiß ist. Man mache den Anfang mit den Durtönen, verbinde aber bald damit, den mit jedem Durton verwandten Mollton, um den Unterschied so bald wie möglich praktisch zu zeigen. Ist der Schüler im Sekundentreffen feste genug; nun geht man zu den Terzen über, behandelt sie eben so, daß man in verschiedener Richtung sie auf- und abwärts singen läßt, und dann mit schicklichen Beyspielen verbindet. Auf diese Weise kommt man in kurzer Zeit durch alle die verschiednen Intervalle, als: Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven durch, und sieht am Ende seine Bemühungen bey Lust und gutem Willen gewiß nicht unbelohnt.

Anm. Immer gehe man aber wieder zurück, und wiederhohle zum öftern die schon vorher gelernten Intervalle nach den dazu gewählten Exempeln, um den Unterschied und die Behandlung derselben recht tief einzuprägen.

Fortsetzung.

§. 5. Mit diesen Uebungen im Notentreffen verbinde man ja zugleich das verschiedne Zeitmaaß in Rücksicht der Geschwindigkeit der Noten, so wie auch der Takteintheilung und der Pausen, um unvermerkt das Auge des Schülers an alles das zu gewöhnen, was ihn nach und nach zu einem guten Notentreffer bildet. Wer sich nicht selbst im Stande sieht, dergleichen Beyspiele, worin auf alles dieses Rücksicht genommen wird, zu verfertigen, der findet solche in den Weimarischen Uebungsexempeln sehr passend, und auf alle mögliche Fälle angewendet. Besonders wichtig und sehr nöthig ist auch dieses: daß man angehende Singeschüler bald zum zwey- auch wohl dreystimmigen Gesang gewöhnt, und sie damit unter einander abwechseln läßt — dies erst giebt ihnen die gehörige Festigkeit, und erhält sie bey Lust, so mühsam es auch anfangs ist.

Fort-

Fortsetzung.

§. 6. Was endlich die Noten selbst anlangt, so läßt man solche angehenden Singeschülern mit Recht nach ihrer Benennung absingen, Kommen aber verwickeltere Beyspiele vor, in welchen zugleich auf die Verschiedenheit des Umfangs und der Geschwindigkeit der Töne Rücksicht zu nehmen ist, da thut man wohl, wenn man solche solfeggiren, d. h. auf den Buchstaben h absingen läßt; denn in dergleichen Fällen erschwert man es mit dem Aussprechen der Noten nicht nur dem Anfänger, sondern benimmt ihm vielleicht gar die Lust. Auch andre wohllautende Sylben sind hiezu schicklich, jedoch bekannte, damit er für's erste seine volle Aufmerksamkeit auf die Noten, ihren Umfang und Werth richten kann. Z. E. Die Graun'schen Sylben da me ni po tu la be. Insonderheit kann man in Ansehung des leztern nicht streng genug seyn, um Anfängern gleich den wahren Werth einer jeden vorkommenden Note recht fühlbar zu machen. Man lasse eine jede aus mehrern Theilen bestehende Note gehörig in ihre Theile eintheilen; z. E. ganze Takte in vier Viertel oder acht Achtel, halbe Takte in zwey Viertel oder vier Achtel u. s. f., je nachdem das vorgeschriebne Stück geschwind oder lang-

langsam abzusingen oder vorzutragen ist; so wird es endlich dem Schüler immer mechanischer, welches aber alsdenn, wenn geschwinde darüber weggeeilt wird, nicht erreicht werden kann.

Richtige Aussprache.

§. 7. Ein Hauptbedürfniß bey Erlernung des Singens ist sodann richtige Aussprache. Bekanntlich hat jede Gegend, ja fast jeder Ort, etwas Eignes in der Sprache des gemeinen Lebens, besonders unter den weniger gebildeten Ständen. Bald spricht man das o wie ein oa, bald wie einen Mittellaut zwischen o und a aus; selten, daß man es, zumal in unsern thüringschen Gegenden, als ein wirklich volles o hört. So auch das a und u; jenes hört man nicht selten als ein ä, und leztres als ue aussprechen. Hier kann nun freylich ein Lehrer in der Schule viel thun, wenn er solche verzerrte Buchstaben nicht duldet, sondern immer auf eine richtige Aussprache sieht. Kommt man nun erst auf die Doppellaute, z. E. ä, ö, ü, y, so findet man solche selten richtig ausgesprochen, gewöhnlich ä und ö nur wie e, ü und y wie ein i; da doch ö, ü und y nothwendig einen zusammen gezogenern Mund erfordern. So klingt denn freylich hören wie heren, üben

wie iben, Aere wie Ehre u. d. gl. Das nämliche findet auch Statt bey dem Unterschiede zwischen d und t, b und p, welche in der Aussprache selten, zumal von uns Thüringern, gehörig unterschieden werden.

Warum man auf richtige Aussprache zu sehen habe.

§. 8. Vielleicht, daß mancher meiner jungen Leser denkt: wozu dieses? — genug, wenn ich verstanden werde, und wenn nur meine Aussprache mit der an meinem Orte herrschenden übereinstimmt, wozu die Künsteleyen? — So viel sich auch darwider einwenden läßt, so will ich nur ganz kurz die Gründe für meine Behauptung in drey zusammen fassen. 1) Gilt hier die allgemeine Regel: was man einmal lernt, das lerne man recht, es kostet ja, wenn es recht angefangen wird, eben nicht mehr Mühe, und eben nicht viel Zeit mehr. 2) Wollen wir künftig Lehrer und Erzieher der Jugend werden, so müssen wir als solche nothwendig auch in der Aussprache uns auszeichnen. 3) Kennen wir ja den Ort unsrer künftigen Bestimmung noch nicht, wissen noch nicht einmal, ob wir im Vaterlande bleiben — und eine gute richtige Aussprache gilt allenthalben; da hingegen der, der

fehler-

fehlerhaft ausspricht, schon deshalb misfällt. Lehrer und Lernende haben demnach sich wohl vorzusehen, daß sie nicht in jene Fehler verfallen, sondern gleich anfangs volle Aufmerksamkeit darauf verwenden, damit ihnen nach und nach eine richtige Aussprache eigen wird.

Was dazu gehöre.

§. 9. Zu einer richtigen Aussprache im Singen ist demnach erforderlich: daß man die Wörter nicht zu sehr dehnt, oder mit zu vollem Munde ausspricht, sondern der Natur der Sache so angemessen wie möglich, deutlich und vernehmlich, vorträgt, so daß der Laut eines Wortes nicht mehr und nicht weniger Buchstaben anzeigt, als in den Worten enthalten sind, und man folglich von jedermann verstanden wird. Gleich fehlerhaft ist es, wenn die Endsylben zwey- oder mehrsylbiger Wörter gedehnt werden, z. E. walten, erhalten *) u. d. gl., wer fühlt nicht das Widernatürliche? — Oftmaliges Korrigiren des Lehrers, Anhörung guter Sänger und eigene Aufmerksamkeit auf sich selbst, sind unstreitig die besten Mittel sich gehörig darin zu bilden.

*) ◡ zeigt kurze, und — lange Sylben an.

Anm. Solchen, deren Bestimmung in Zukunft Singen wird, möchte ich noch einen Wink geben, und zwar den: nicht ohne Noth sich das Tobacksschnupfen anzugewöhnen; da solches, zumal wenn es oft geschieht, auch einen unangenehmen Ton verursacht.

Vortrag.

§. 10. Genau mit einer richtigen und deutlichen Aussprache ist verbunden richtiger Vortrag, welcher darin besteht: daß man den Inhalt dessen, was man im Gesang vorzutragen hat, sich erst bekannt macht, und nun so vorträgt, wie man es vortragen würde, wenn es Erguß unsres eignen Herzens wäre. Dahin gehört nun 1) daß man seine Stimme so zu moderiren weiß, daß sie zwar nicht schreyt, jedoch auch nicht durch allzu gesuchtes Künsteln so entstellt wird, daß sie mehr einem Meckern, als einem Gesange gleicht. Nur durch einen festen, wenn gleich auch nicht allemal starken, Ton, wird ein Gesang bewirkt. 2) Sind dazu gewisse Manieren, zu rechter Zeit und nicht zu häufig angebracht, sehr beförderlich, ja nothwendig; aber nicht um der Manieren willen, oder um zu zeigen, daß man sie wisse, müssen solche angebracht werden, sondern dadurch den

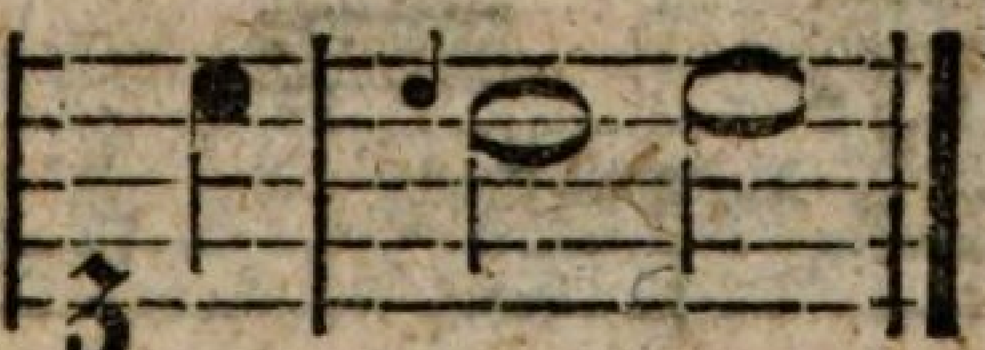
Ge-

Gegenstand, den man durch Gesang ausdrücken will, mehr Nachdruck zu geben. 3) Thut auch ein gewisses Heben und Sinken des Ton's, wenn es zu rechter Zeit angebracht wird, vortrefliche Wirkung. Es wird solches von den Komponisten gewöhnlich durch ein forte, piano, crescendo oder diminuendo u. d. gl. ausgedrückt, oder auch durch folgende Zeichen, < >; wonach man den Ton entweder verstärkt, oder schwinden läßt.

Manieren.

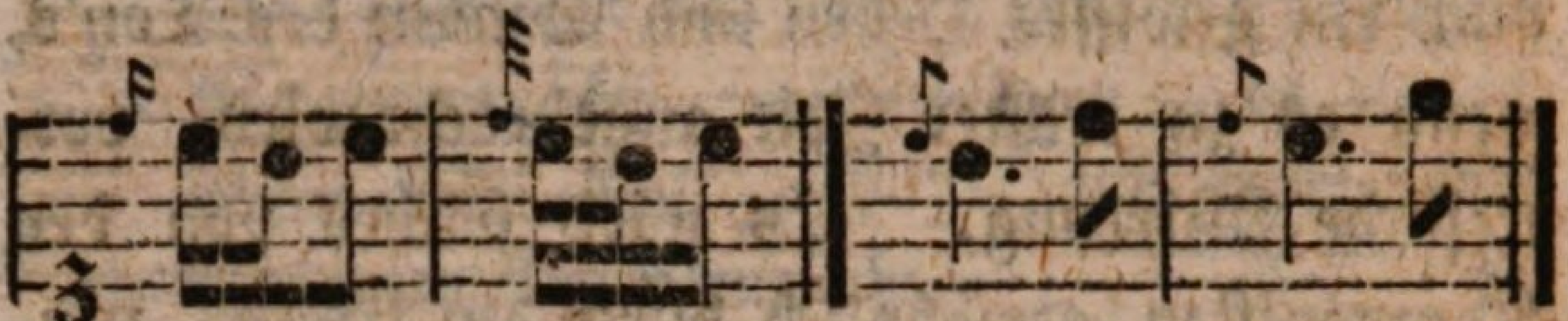
§. 11. Einige der nöthigsten Manieren will ich hier nur kurz berühren. Weitläuftig ausgeführt findet man sie in dem oben angeführten Buch von Hiller.

1) Der Vorschlag oder Vorhalt, welcher darin besteht, daß man auf die folgende Note noch einen Theil der vorigen mit überträgt. Z. E.

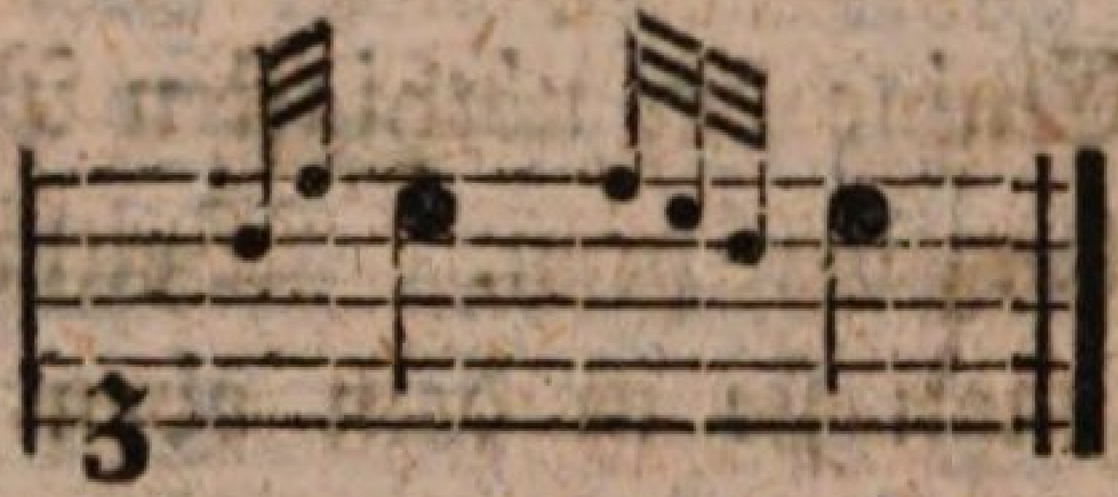


Er ist jedoch von verschiedner Art. Entweder er benimmt der Note, bey welcher er steht, die Hälfte von ihrem Werth, und wird so abgefertigt, wie er da steht; oder er wird, bey schon

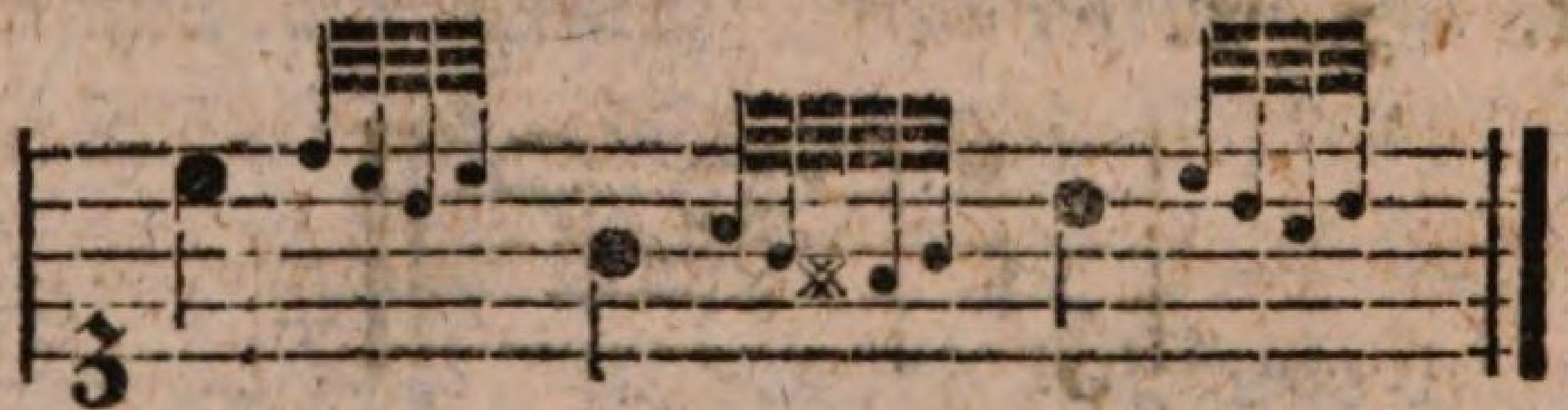
an sich schnellen Noten, oder auch bey ungleichen Theilen schnell abgefertigt. Z. E.



wo alsdenn nur so lange darauf gehalten wird, als der Vorhalt anzeigt, und der folgenden Note am Werth abgeht. Doppelvorschläge werden ganz geschwind abgefertigt, wenn nicht ausdrücklich der Gegenstand es mit sich bringt, sie zu verlängern. Z. E.



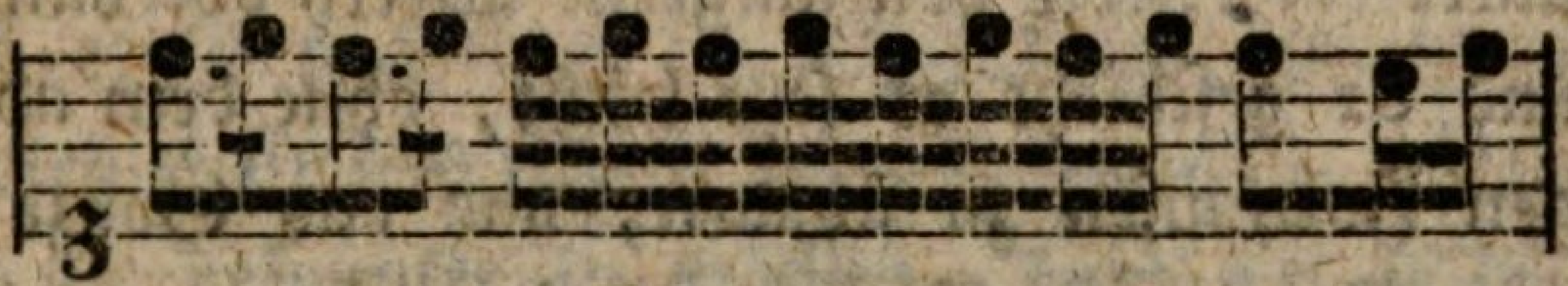
2) Der Doppelschlag, der mit ~ bezeichnet wird, und zur Verbindung entfernter Intervalle sehr geschickt ist. Er besteht aus vier Tönen, und wird so ausgedrückt:



Man bringt ihn nie vor, sondern nach einer Note an, da man in jenem Fall sich blos der Vorschläge bediente. Wird er aber bey entfernten Tönen, z. E. Terzen, Quarten u. d. gl.

recht vernehmlich und abgerundet vorgetragen; so thut er vortrefliche Wirkung.

3) Der Triller. Man bedient sich desselben gewöhnlich bey dem vor einer Schlußnote vorhergehenden Intervall, und er erfordert, wenn er deutlich und vernehmlich gehört werden soll, einige Uebung. Er wird gewöhnlich durch ein *tr* angezeigt, und besteht ohngefähr aus folgenden Tönen:



Zu oft muß man ihn nie anbringen, so wie überhaupt keine Manier eher, als sie vom Komponisten angezeigt worden. Am besten kann man ihn in Liedern üben, wo man am Schlusse einer jeden Strophe die schicklichste Gelegenheit dazu findet.

Anm. Den Pralltriller ⁂, Mordent ✢ u. d. gl. übergehe ich hier, weil diese schon weniger im Gesang vorkommen. Die Behandlung derselben siehe §. 4. des zweyten Abschnitts.

Athemholen.

§. 12. Ein nöthiges Stück beym Gesang, welches gleiche Aufmerksamkeit erfordert, ist noch das Athemholen, welches, wenn es

zur Unzeit geschieht, einen ängstlichen Eindruck auf die Zuhörer zu machen pflegt. Es muß sich lediglich nach dem Inhalt des Textes richten, und da, wo ein Komma, oder sonst ein Absatz eines Gedankens Statt findet, ist die schicklichste Gelegenheit es zu thun. In langen Passagien oder sogenannten Läufern, wo oft eine ganze Menge Noten an einander hangen, hält es etwas schwerer; jedoch trift es oft, daß mit unter eine Note von längerm Werth vorkommt, und da geschieht es sehr leicht, ohne dem übrigen Fortlaufen zu schaden, und das Ganze zu verunstalten. Man muß freylich dergleichen Stücke erst durchgehen, und sich die Stellen, wo es am füglichsten geschehen kann, anmerken. Ungeübtere thun daher wohl, wenn sie sich solche mit einem Querstrich / bezeichnen. Ganz am unrechten Orte geschieht es, wenn die Sylben, die zu einem Worte gehören, getrennt werden, so wie auch zwischen dem Artikel und seinem Substantiv.

Anm. Bey Passagien oder Laufern hat man darauf zu sehen, daß jeder Ton deutlich und vernehmlich gehört werde, ohne jedoch in's Holprichte zu verfallen.

Der

Der Schullehrer bedarf Kenntniß des Singens. 1) Als Vorsänger in der Kirche.

§. 13. Dasjenige, was einem Schullehrer Kenntniß des Gesangs unentbehrlich macht, ist: er ist Vorsänger in der Kirche, und zugleich derjenige, der unbekannte Melodieen bekannt zu machen und einzuführen hat. Niemand wird und kann von ihm verlangen, daß er sie alle auswendig wissen müsse; wohl aber, daß er sie nach dem im Choralbuch enthaltnen Noten treffe und richtig vorzusingen wisse. Und um sie bekannter zu machen, dazu hat er die schicklichste Gelegenheit in der Schule, wo er sie so oft durchgehen kann, bis sie seinen Kindern bekannt sind, und mit Hülfe dieser, wird es gar nicht schwer halten, sie bey'm öffentlichen Gottesdienst in ihrer Reinheit einzuführen. Hat er vielleicht noch überdies an seinem Orte Adjuvanten, so erhält er durch diese, wenn er ihnen die Melodie auf Noten giebt, noch mehr Unterstützung. In solchen Fällen, wo eine neue und bisher unbekannte Melodie einzuführen ist, thut auch dies schon viel, wenn solche vorher auf der Orgel recht deutlich und vernehmlich vorgespielt wird.

Wie solches geschehe, und was dabey zu vermeiden sey.

§. 14. Vielleicht scheint manchem dies eine Kleinigkeit zu seyn: den Gesang einer Gemeinde anzustimmen und fortzuführen, und sie ist es auch; zumal in den Augen derer, die der Sache gewachsen sind. Aber wie unangenehm und Andachtstöhrend, wenn man den Vorsänger mit einem solchen Geschrey agiren sieht oder hört, als ob blos sein Schreyen die Sache ausmache, gleichviel, ob es übrigens der Andacht nützt oder schadet. Man wünscht ja ohnehin so viel wie möglich einen schwachen und leisen Gesang in unsern Kirchen, weil man dabey weit mehr einem ruhigen Nachdenken überlassen bleibt, als wenn man aus vollem Halse und mit Anstrengung in den Tag hineinschreyt. Aber man findet auch, wie schwer, zumal bey zahlreichen Gemeinden, es hält — und wenn der Vorsänger selbst nicht Rücksicht darauf nimmt, wie kann man es von der Gemeinde erwarten? — Das Geschäft eines Vorsängers besteht in weiter nichts, als: ganz sanft, jedoch mit festem Ton das Lied anzufangen, ohne Manieren dazwischen machen zu wollen, während der Gesangsstrophe Athem zu hohlen, und dann am

Ende

Ende derselben richtig einzusetzen, und zur folgenden eben so einförmig überzugehen, damit der Gesang auf keine Weise entstellt werde. Auch muß er auf Verstümmelungen wachsam seyn, und besonders die sogenannten Weiberhaken zu verdrängen suchen, wozu er in der Schule die beste Gelegenheit findet.

Worauf er dabey zu sehen habe.

§. 15. Nicht allemal wird der Gesang von der Orgel begleitet, als z. E. bey Leichen, in den Wochenkirchen, Betstunden u. d. gl., und hier ist ebenfalls wieder Vorsicht nöthig, daß man nicht etwa zu hoch, oder auch zu tief anfange, und dadurch manchem es unmöglich macht, gehörig mitzusingen. Fängt man zu hoch an, um vielleicht einem allzugroßen Herunterziehen vorzubeugen, so hat man zweyerley Nachtheile. Einmal: der Gesang wird durch die übermäßige Höhe überschrieen, und nur wenige können gehörig mitsingen, und für's zweyte ist man eben dadurch dem Herunterziehen noch mehr ausgesezt, je höher man anfängt, und dadurch der Stimme Gewalt anthut. Fängt man hingegen zu tief an, so wird am Ende der Gesang mehr ein dumpfes Brummen, und gesezt, der Vorsänger will allmählig aufwärts ziehen,

hen, so verliert die Erbauung, und die gute Absicht derselben geht verlohren. Sehr nöthig ist es daher für alle diejenigen, welche in der Folge Schullehrer werden wollen, sich auch damit zu beschäftigen, einen beliebigen Ton nach und nach richtig finden zu lernen, und Pflicht für jeden Vorsänger, der ohne Begleitung der Orgel zu choralisiren hat, ist es: jedesmal zuvor den Ambitum seiner Melodie gehörig zu überdenken, damit er nicht in jene Fehler verfalle.

2) Als Direktor der Figuralmusik.

a) Bey Arien und Motetten.

§. 16. Jedoch nicht blos als Vorsänger bedarf ein Schullehrer der Kenntniß eines gründlichen Singens, sondern es ist ja in unsern Gegenden fast noch durchgängig gebräuchlich, jedes Neujahr einen Theil seiner Besoldung durch Herumsingen vor den Thüren selbst einzusammeln. Dieses geschieht gewöhnlich durch Absingung sogenannter Motetten, oder vierstimmiger Arien. Und hiezu ist nicht genug, daß er singen kann, sondern er bedarf auch dazu Gehülfen, oder sogenannte Adjuvanten, diese muß er sich selbst ziehen, oder, wenn er auch bey'm Antritt seines Amts welche vorfindet, doch immer

mer wieder neue anbeyziehen. Hat er nun selbst nicht die gehörige Kenntniß von dem, was zu einem reinen Gesang gehört, wie will er andre bilden? — An vielen Orten ist es auch gewöhnlich, bey Leichen, auf solche Fälle eingerichtete Motetten und Arien zu singen — folglich muß ein jeder Schullehrer sich bestreben, richtig und nach obigen Erforderniſſen singen zu lernen.

b) Bey Kirchenmusiken.

§. 17. An den meisten Orten unsres lieben Thüringens ist der Schullehrer auch zugleich Musikdirektor, d. h. er hat Kirchenmusik aufzuführen. Was hat aber diese anders zur Absicht, als: durch die Begleitung der Instrumentalmusik dem Ganzen mehr Nachdruck und mehr Leben zu geben, das Herz der Zuhörer gleichsam mehr für Gott zu erwärmen, und zu einer Andacht zu erheben, die Sinn und Geist fest an den Gegenstand anfesselt, der vorgetragen werden soll. Edle Absicht! Und gewiß die Tonkunst vermag es, diese Wirkungen hervor zu bringen. Aber findet man denn immer diesen Gegenstand der guten Sache angemessen bearbeitet? — Und fragt man nach der Ausführung — o wie selten ist sie jener edlen Absicht

an-

anpassend! Es fehlt zwar nicht an vorhandenen musikalischen Arbeiten für die Kirche, o ihrer sind Legion! Aber wie elend und unzusammenhängend, ja oft mystisch der Text! — die Kompositionen so vieler, allenfalls dem Geschmack des größern Theils des Publikum's angemessen, d. h. theatralisch, und der Tanzmusik sich nähernd — so daß die Zuhörer sich mehr an dem Tändelnden der Musik ergötzen, als auf den eigentlichen Gegenstand Rücksicht zu nehmen im Stande sind.

Einrichtung derselben.

§. 18. Unsre bisherigen Kirchenmusiken bestehen größtentheils aus Chor, Recitativ, Arie und Choral. Jedes derselben muß der Anführer kennen, damit er nicht nur gehörig probiren, sondern auch von Seiten des richtigen Vortrags das Nöthige sagen, und anempfehlen kann. Chor ist ein vollstimmiger Gesang mit Begleitung verschiedner Instrumente. Je nachdem die Begleitung aus mehrern oder wenigern Instrumenten besteht, darnach muß sich auch die Besetzung der Singstimmen richten. Es kann nie die Absicht eines Komponisten richtig erreicht werden, wenn nicht eine gleichförmige und verhältnißmäßige Besetzung der vorkom-

menden Stimmen Statt findet; denn so bald nur eine hervorsticht, so werden die andern mehr oder weniger verdunkelt, und die gute Absicht geht verlohren. Kommt nun noch dazu, daß man nicht einmal im Stande ist, eine Musik gehörig zu besetzen, sondern bald das eine, bald das andre Instrument wegbleiben muß, welche Leere! — Zwar ersezt man solche gewöhnlich durch die Orgel, und es ist dies im Fall der Noth auch immer das beste Mittel, aber geschieht es auch immer durch passende Stimmen? — Oder werden Stellen aus andern Instrumenten auch der Orgel gehörig angepaßt? — Oft hört man leider die Orgel über alle Stimmen wegschreyen, und in diesem Fall wäre gewiß ein erbauliches Lied weit besser, als eine solche entstellte Musik. Jedoch, wo dergleichen einmal eingeführt ist, und man sie haben will, da untersuche man die Lage und Umstände, unter welchen es möglich ist, sie der wahren Absicht so angemessen wie möglich zu machen. Dahin gehört unter andern auch, daß man die Besetzung der Stimmen so eintheile, damit nicht das Ganze darunter leidet. Die Singstimmen müssen, weil sie den mündlichen Vortrag haben, ja nicht durch ein allzustarkes Akkompagnement verdunkelt werden, sonst weiß

nie-

niemand, was sie sagen und ausdrücken wollen. Die von den Komponisten beygefügten Ausdrücke, z. E. des forte, piano, crescendo, diminuendo u. d. gl. müssen ebenfalls wohl beherzigt werden, sonst wird dadurch wenig oder gar keine Absicht erreicht.

Erfordernisse bey Arien, Duetten, Terzetten, Recitativen u. d. gl.

§. 19. Schon schwerer sind Arien und die damit verwandten Duetten und Terzetten auszuführen. Hier singt nur eine Stimme, nach der, wenn solche ihren Vortrag hält, alle übrigen Instrumente sich richten müssen, wenn die gehörige Wirkung hervorgebracht werden soll. Dazu gehört nun freylich ein guter der Sache angemessener Vortrag. Sobald die koncertirende Singstimme eintritt, muß die Instrumentalbegleitung so leise beschaffen seyn, daß der Sänger (vorausgesezt, daß er deutlich und vernehmlich singt) durchaus gehört werde. Selbst dann, wann von dem Komponisten hie und da des Ausdrucks wegen ein cresc. oder forte angebracht ist, muß es sich nach der Stimme des Sängers richten, und seinem Vortrag angemessen seyn; denn der Gesang muß durch-

und hervorleuchten, und die Instrumente begleiten ihn nur.

Am schwersten sind Recitative auszuführen. Es gehört dazu gleichsam ein Redner, der einen geschickten Vortrag zu halten versieht. So wenig als dieser gefallen wird, wenn er seine Rede ohne allen Ausdruck abliest, eben so wenig kann ein Sänger gefallen, der sein Recitativ nicht nur ängstlich, sondern oft auch mit Extrapost ohne alles Selbstgefühl absingt, oder wohl gar nach dem Takt es abwieget. Der Sänger hat hier mehr Anleitung als der Redner. Denn durch die Noten erhält er schon einigermaßen das Heben und Sinken der Stimme, das langsame und geschwindere des Vortrags angezeigt; aber demohngeachtet bleibt ihm immer noch vieles übrig, das zu einem guten Vortrag gehört. So lange er nicht selbst den Inhalt fühlt, und jeden Ausdruck desselben recht versteht, so lange ist er auch nicht im Stande es gehörig vorzutragen. Recitative enthalten bald ruhige, bald heftige, affektvolle Erzählungen, z. E. die Graun'schen, in diese muß ein Sänger sich so hinein zu denken wissen, als ob sie Ausbruch seines eignen Herzens wären. Nur alsdenn wirkt er auf die Zuhörer. Dazu gehört nun freylich, daß er sich vorher bekannt

damit macht, und wenn er Zeit und Gelegenheit hat, es vorher laut liest, und solche Stellen, die einen besondern Nachdruck erfordern, sich anmerkt. Hat man einmal darin eine gute Anweisung erhalten, dann vollenden eigne Uebung, und oftmaliges Anhören guter Muster das, was dort nicht vollendet werden konnte.

Gewöhnlich endigen sich unsre Kirchenmusiken mit einem Choralvers, in welchem, so fern er bekannt ist, die Gemeinde mit einstimmt, und nun gleichsam das Resultat des Vorhergehenden in einen allgemeinen Wunsch oder Dankgebet zusammen faßt. Eine schöne Einrichtung! Aber wie werden diese Verse oft abgefertigt? — Oft mit einem solchen Fulefanz und Hausen auf den Instrumenten, daß einem angst und bange wird. Jeder will da sein bischen Fantasie mit anbringen, und es erfolgt eine ganz entgegengesezte Wirkung. Ein Choral muß überhaupt in langsamer Bewegung, Schritt vor Schritt, mit festem Ton und ohne Verzierung vorgetragen werden, folglich auch hier. Die Instrumente begleiten gleich langsam, und ohne alle Künsteleyen den vierstimmigen Gesang, jede Strophe hält der Organist mit dem Pedal aus, ohne ein Zwischenspiel zu machen, und so fangen alsdenn in dieser langsamen Bewegung

sämmtliche Stimmen zugleich wieder an. Dies ist dem Choral angemessen, und hierbey kann man einer Gemeinde eben recht fühlbar machen, wie schön ein langsamer, harmonischer Gesang sich ausnehme.

Ist Einschränkung derselben möglich — und auf welche Weise?

§. 20. So viel mußte ich von unsrer Kirchenmusik reden, weil die mehrsten Arbeiten für dieselbe ohngefähr auf die jezt beschriebene Weise eingerichtet sind. Und wer sieht nicht, wie viel Mühe dies einem Lehrer auf dem Lande und in kleinen Stätten kosten muß, ehe er es dahin bringt, sie aufzuführen — und ist sie aufgeführt, welchen Nutzen hat er dadurch bewirkt? — Zu wünschen wäre, sie, wo nicht ganz abzuschaffen, doch wenigstens abzukürzen, oder sie zu simplificiren mit Oden, Liedern, Chorälen u. d. gl., und so viel wie möglich einzuschränken; denn sie bleibt doch, auch bey dem besten Willen, immer nur mittelmäßig, nimmt viel Zeit weg, und die Zuhörer, die keinen Text haben, wissen oft nicht, was damit ausgedrückt werden soll. An Orten, wo sie einmal eingeführt ist, müßte diese Einschränkung nur allmählig geschehen, da noch immer der größte

Theil der Gemeinde sie als ein wesentliches Stück, wo nicht des Gottesdienstes, doch des Amts eines Schullehrers ansieht, und sehr unzufrieden seyn würde, wenn er von einem, nach ihrer Meinung, so wichtigem Theil seiner Arbeit befreyt seyn sollte.

Vielleicht aber bin ich hier gegen manchen so würdigen Schullehrer ungerecht, wenn ich von Einschränkung derselben rede, indem er selbst Geschmack daran findet, sich selbst an guten Arbeiten der Art erbaut? — Ich kenne zu gut die Lage, in welcher sich die meisten dieser würdigen Männer befinden. Sie müssen sich nicht nur mit Arbeiten begnügen, wie sie solche haben können, (denn auf eine große Auswahl zu denken, und immer die besten Arbeiten der Art sich anzuschaffen, dazu haben sie selten Einnahme, und noch weniger Unterstützung vom Kirchenärario) sondern können sie auch nicht allemal praktikabel machen. Aber Erleichterung werden sie finden, wenn sie sich der Oden befleißigen, welche zeither für die Kirche bearbeitet worden sind. Es hat hierin der Kantor Stäps in Schleusingen viel geleistet, auch Weimar in Erfurt, und Rempt in Weimar haben dergleichen gearbeitet. Diese suche ein Schullehrer sich anzuschaffen, denn er findet

in ihnen nicht nur die bisherige Form abgeändert, sondern sie sind auch leichter auszuführen. Sie sind mehr ein zusammenhängendes Ganze, und gewinnen schon dadurch an Leichtigkeit, daß die so schwer auszuführenden Recitative ganz wegfallen. Auch hat Vierling in Schmalkalden seinen zweyten Jahrgang beynahe auf diese Weise bearbeitet, und ganz so, wie es der Kirchenstyl erfordert; aber eben deshalb wird er weniger schmecken, weil er nicht im tändelnden Styl abgefaßt ist, und nicht zuweilen eine Tanzpassaggie mit einfließen läßt.

Choralmusik.

§. 21. Noch eine Art von Kirchenmusik muß ich denen empfehlen, die Sinn dafür haben, und selbst den Wunsch fühlen, jene verändert zu wissen, und dies ist die Choralmusik. Gewiß die beste und gemeinnützigste, zumal an Orten, wo keine Musiktexte gedruckt werden, und die Adjuvanten zu wenig Zeit auf die Ausbildung ihrer Instrumente wenden können. Man hat deren schon mehrere, wo abwechselnd bald die Gemeinde mitsingt, bald aber die Komposition von der gewöhnlichen Melodie abweicht, und auch in diesem leztern Fall weiß doch der Zuhörer, was ausgedrückt werden soll. Aber

noch mehr möchte ich diejenige vorziehen, wo die Gemeinde durchaus mitsingen kann. Denn einmal, es macht dem Zuhörer Vergnügen, daß er auch sein Scherflein zur Musik beytragen kann, und für's zweyte, die Gemeinde gewöhnt sich dadurch immer mehr an einen langsamen Kirchengesang. Ja, es wird auch dadurch dem allzu lauten Schreyen vorgebeugt, und ein schwächerer Gesang bewirkt, weil sie doch immer abwarten muß, wenn eher angefangen, und wie langsam gesungen werden muß. Ich weiß aus eigener Erfahrung, daß diese Art Musik den meisten Beyfall erhält, selbst von denen, die sonst eben keine Neigung für Kirchenmusik bezeigen. Musiken ersterer Art, (wo nämlich bald die Gemeinde mitsingen kann, bald aber die Komposition von der gewöhnlichen Melodie abweicht) haben wir mehrere, als von der zweyten. Die vortreflichen Choräle eines Hertels, Gruner's, Tag's, Kempt's, Bauers u. a. verdienen hiezu benuzt zu werden; Choräle der zweyten Art, wo die Gemeinde durchaus mitsingen kann, kann ein Lehrer, wenn er Zeit, Lust und Geschick dazu hat, sich selbst verfertigen; und dies desto eher, je mehr er mit seinem Orchester bekannt ist, und folglich weiß, durch welche Instrumente er solche

am

am besten bewerkstelligen kann. In diesem Fall fange er mit einer kurzen, dem Liede angemessenen Einleitung oder mit einem sogenannten Ritornell an, lasse alsdenn den vierstimmigen Choralgesang von diesen Instrumenten harmonisch fortbegleiten, zwischen jeder Strophe einige Takte, jedoch nicht zu viele, etwa 2 bis 3, und auch immer in gleicher Anzahl einen schicklichen Uebergang zur folgenden machen, und beschließe dann jeden Vers wieder mit einem passenden Ritornell.

Anm. 1. Die Zwischenpausen der Singstimmen müssen nothwendig immer von gleicher Dauer seyn; denn dadurch wird es dem Zuhörer bald mechanisch, wenn er wieder einsetzen muß; er fühlt dann, daß ein gewisser Rythmus (wenn er auch gleich ihn sich nicht erklären kann) zum Grunde liegt.

Anm. 2. Eine Schwierigkeit habe ich dabey gefunden, und zwar folgende: Choräle im ungeraden Takt, z. E. $\frac{3}{4}$, sang meine Gemeinde nie richtig mit, sondern blieb immer mehr im geraden Takt; daher man solche lieber gleich in eine gerade Taktart, entweder ₵, C oder $\frac{2}{4}$ Takt bringt. Deutlich habe ich dieses bey dem Lied: Allein Gott in der Höh sey Ehr ꝛc. wahrgenommen, welches nie

zusammen treffen wollte, bis ich es endlich in ganzen Takt umänderte.

Auf diese Art kann man, wenn man will, jeden Sonntag Kirchenmusik haben, und gewiß auf die gemeinnützigste Weise. Mehrere Lieder enthalten eine und eben dieselbe Melodie, und man kann folglich die nämliche Musik auf mehrere Lieder anwenden, ob es gleich allemal besser ist, wenn jedes Lied für sich, und nach seinem innern Gehalt besonders gesezt wird, weil der Ausdruck des einen, von dem Ausdruck des andern doch immer verschieden, oft wohl gar von entgegengesezter Art ist. Es erfordert eine solche Arbeit gründliche Kenntniß des Generalbasses und der verschiedenen dazu erfordelichen Instrumente, nebst einem eignen richtigen Gefühl im Ausdruck, welches ja ohnehin einem jeden, als Organist, eigen seyn sollte. Vorhandne Arbeiten der Art sind die Tagischen und Remptschen Choräle. Auch sind vor einiger Zeit erschienen: Sammlung leichter Arien, Duetten und Chöre mit Klavier- oder Orgelbegleitung, zum öffentlichen und Privatgebrauch von Anton Heinrich Pustkuchen, (Kantor zu Detmold) welche unstreitig in Ermangelung der Instrumente, sehr brauchbar seyn können.

Taktiren.

§. 22. Da einmal vom Aufführen und Dirigiren einer Musik die Rede ist, so kann ich nicht umhin, zugleich das Nöthigste über diesen Gegenstand hier beyzufügen. Der Anführer oder Direktor einer musikalischen Gesellschaft hat nicht nur anzuordnen die zweckmäßige Besetzung der Stimmen unter einander, sondern hat auch das Tempo anzugeben, welches gewöhnlich durch's Taktführen geschieht. Bleibt das Tempo sich gleich, so hat er nicht nöthig den Takt ununterbrochen fortzuführen, sondern er thue es nur einige Takte, und wenn er merkt, daß das Ganze in seinem richtigen Gange ist, so hat er es weiter nicht nöthig. Sobald aber verändertes Tempo eintritt, dann ist es wieder um so nöthiger, damit jeder sich darnach richten kann. Hat man ein gutes Orchester, von dem man zum voraus überzeugt ist, daß eine jede Stimme gehörig ausgeführt wird, so geschieht es am besten mit der Hand; weiß man aber, daß noch Schwache darunter sind, so thut man wohl, wenn man bey Musiken mit Instrumentalbegleitung eine Violine bey der Hand hat, um im Fall der Noth den Fehlenden so unbemerkt wie möglich einzuhelfen, oder im Fall derselbe gar heraus kommen sollte, seine Stelle so

lange zu ersetzen, bis er sich wieder einfindet, und in diesem Fall kann man füglich mit dem Violinbogen taktiren. Ein regelmäßiges Taktiren erfordert nun, daß man bey'm Anfang einer Musik den Takt gehörig in seine Theile eintheile, durch das Niederschlagen der Hand oder des Bogens (nach der Kunstsprache Thesis) den Anfang, und durch die Erhebung derselben (Arsis) die Hälfte des Takts bestimmt und richtig angebe. Die Zwischenbewegungen auf und rückwärts zeigen alsdenn die übrigen Theile an. Ist das vorgeschriebene Tempo geschwind, so thut man es durch Viertel oder Takttheile, ist es langsam, durch Achtel oder Taktglieder. Am allerwenigsten bediene man sich dazu der Füße, indem diese von keinen der Adjuvanten gesehen werden können, und durch selbige den Takt hörbar zu machen, ist nicht nur unschicklich und stöhrend, sondern man ist auch nicht im Stande den Takt gehörig in seine Theile einzutheilen. Da ohnehin, selbst bey größern und geübtern Orchestern, kein Stück aufgeführt wird, ohne es erst zu probiren und gehörig einzustudiren, wie viel nöthiger ist es bey ungeübtern! Ist man nun in der Probe damit ins reine, so bedarf es bey dem öffentlichen

Auf-

Aufführen um so weniger eines oft auffallenden Dirigirens. Ueberhaupt muß man alles das sorgfältig zu vermeiden suchen, was ins Possirliche fällt, und den Zuhörern Gelegenheit zum Lachen giebt. Dahin gehört Kopfnicken, Stampfen, Fechten nach allen Welttheilen u. d. gl. Schon der Anstand, mit welchem man eine Musik aufführt (und wer wollte diesen nicht bey einer gottesdienstlichen beweisen? —) trägt viel zur Empfänglichkeit der Zuhörer bey, wenn sie keine Gelegenheit finden, bey den oft lächerlichen Grimassen eines Direktors zu verweilen, Andacht und Aufmerksamkeit zu befördern und zu erhalten. Selbst bey der Vorbereitung zur Musik muß er gewissen Unordnungen durch das Hin- und Hertappen seiner Gehülfen, und durch das Spielen und Blasen auf den Instrumenten während des Stimmens so viel wie möglich vorzubeugen suchen. Denn es soll ja nur gestimmt werden, welches gewiß ohne Geräusch geschehen kann, wozu das Hin- und Herspielen? — Durch solche Unordnungen und durch das oft dabey vorgehende Poltern wird der Zuhörer ärgerlich, und seine Andacht verliert sich in Unwillen. Ich weiß zwar aus eigener Erfahrung, wie schwer es hält, diese einmal eingewurzelte Sitte ganz abzustellen; aber durch oftmaliges

Bit-

Bitten und gütige Vorstellungen muß es doch dahin zu bringen seyn, daß man auch diese gottesdienstliche Handlung so devot wie möglich unternimmt. Freundschaftliche Unterredungen bewirken in dergleichen Dingen mehr, als diktatorische Aussprüche.

Kenntniß der Partituren.

§. 23. Endlich gehört noch zum Dirigiren Kenntniß der Partituren und genaue Uebersicht des Ganzen. Diese Fertigkeit erlangt man dadurch, wenn man

1) öfters Partituren abschreibt, und dabey der richtigen Stellung der Noten, so wie sie unter einander gehören, sich befleißigt,
2) öfters die einzelnen Stimmen aus Partituren ausschreibt, und
3) zur Uebung ausgeschriebene Stimmen wieder in Partitur überträgt.

Dadurch wird man unvermerkt daran gewöhnt, und man lernt nach und nach das Ganze mit einem Blick übersehen, welches zum Dirigiren so nothwendig ist. Es gewährt dabey eine angenehme Unterhaltung, wenn man einsehen lernt, wie ein Komponist seinem Gegenstand nicht nur getreu blieb, sondern auch nach den

Regeln der Kunst so geschickt auszuführen wußte.

Unterredung mit dem Prediger wegen Harmonie des Gottesdienstes.

§. 24. Damit aber Kirchenmusik, als ein Theil des Gottesdienstes, demselben auch immer angemessen sey, oder vielmehr mit dem Ganzen in Harmonie stehe; so darf nur der Schullehrer mit dem jedesmaligen Prediger sich darüber besprechen, der gewiß, ohne Noth, die zu haltende Predigt nicht bis auf die lezte Stunde verschiebt, welche Materie er wähle, um alsdenn auch eine dem Inhalt derselben angemessene Musik auszusuchen, damit alles auf einen Punkt hinzielt, und der Zuhörer nicht durch eine andre, oft wohl gar entgegengesezte Materie, in dem Gang seiner Gedanken unterbrochen wird. Ich sollte glauben, daß man solches immer schon in der Mitte der Woche erfahren, und sich folglich darnach einrichten könne.

Zweyter Abschnitt.

Ein Schullehrer muß Orgel spielen können.

Kenntniß der Töne auf Klavier und Orgel.

§. 1.

Mit Recht macht man den Anfang dazu auf dem Klavier, da die Klaviatur, einige höhere und tiefere Töne abgerechnet, die nämliche ist, und wenn man sogleich den Anfang auf der Orgel machen wollte, es viel zu weitläuftig und auch zu beschwerlich seyn würde. Hier hat nun ein Lehrer die schönste Gelegenheit, seinem Zögling die Folge der Töne durch alle Tonarten hindurch recht anschaulich zu machen. Hat dieser schon vorher Unterricht im Singen gehabt, und ist er auf die im vorigen Abschnitt §. 4. u. f. beschriebene Weise unterrichtet worden, so bedarf es hier blos einer Wiederholung und Anwendung auf dieses Instrument. Macht er aber mit dem Klavier den Anfang, so muß er erst in allen jenen Vorkenntnissen, als Kenntniß der

verschiedenen Schlüssel, der Töne an und für sich, ihrer Größe, der Noten, ihrer Figuren und ihres Werths, der verschiednen Octaven, Takteintheilung, Pausen u. d. gl. gründlich unterrichtet werden.

Kenntniß aller Tonarten.

§. 2. Nach diesen erlangten Kenntnissen kann man nun den Anfang mit leichten und passenden Handstücken machen, und nach und nach zu immer schwerern übergehen, jedoch so, daß man gleich anfangs alle 24 Tonarten, abwechselnd bald dur, bald moll, durchgeht, und zwar mit jedem Durton sogleich den verwandten Mollton verbindet, z. E. mit C dur A moll, G dur E moll, D dur H moll, A dur Fis moll, E dur Cis moll, H dur Gis moll, Fis dur Dis moll, Cis oder Des dur B moll, As dur F moll, Es dur C moll, B dur G moll, F dur D moll. Sobald man zu einer neuen Tonart übergeht, setze man die Tonfolge derselben zuerst auf, um solche dadurch recht anschaulich zu machen, welches alsdenn in der Folge von großem Nutzen ist, und dem Anfänger die praktische Ausübung sehr erleichtert.

Anm. Obgleich die schwerern Tonarten so oft nicht vorkommen, so ist doch nöthig sie kennen

zu lernen, damit, wenn ein Tonstück zuweilen dahin modulirt, sie und ihre Behandlung nicht fremd vorkommen. Und wie oft müssen nicht Generalbässe auf unsern meisten Chortonsorgeln in selbige herab transponirt werden? —

Applikatur.

§. 3. Sehr viel hängt auch ab von einer richtigen Fingersetzung oder sogenannten Applikatur. Wer diese einmal sich fehlerhaft angewöhnt hat, der hat gewiß in der Folge mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen, wenn er sich wieder davon losreißen will, und ist zur Ausführung schwererer Tonstücke minder fähig. So wenig als uns an irgend einem Menschen, ein gar zu gezwungenes, steifes Betragen gefällt, eben so wenig gefällt auch eine erzwungene Lage der Hand oder der Finger an einem Klavier- oder Orgelspieler. Er setze sich mitten vor sein Instrument hin, um mit jeder Hand den Umfang von Tönen bequem erreichen zu können, nehme die Richtung seiner Hand und seiner Finger, so wie sie ihm die Natur anwies, nicht gezwungen eingebogen, sondern so wie es zur richtigen Behandlung der Töne nöthig ist — desto eher kann er sich Fertigkeit versprechen. Er gewöhne sich, jeden Finger sogleich zu gebrau-

chen,

chen, damit er nicht in der Folge durch Vernachlässigung einiger derselben am Notentreffen gehindert, und schon durch seine fehlerhafte Applikatur der Vortrag irgend eines Tonstücks verunstaltet werde.

Anm. Es läßt sich dieses freylich hier nicht so deutlich darstellen, als es durch den mündlichen Unterricht geschehen muß, und es bleibt dies immer der Sorgfalt eines Lehrers überlassen, in wie fern er auch in diesem Stück seinen Zögling zu behandeln sucht. Inzwischen, da in der Folge so viele Fertigkeit des Notentreffens darauf beruht, so lasse er ihn ja bey jeder Tonart, sowohl mit der rechten als linken Hand die verschiedenen Oktaven durchlaufen, und zu dem Gebrauch aller seiner Finger gewöhnen.

Zum Nachlesen sind zu empfehlen:

Ph. E. Bach's Versuch, über die wahre Art das Klavier zu spielen.

Löhlein's Klavierschule.

Türks Klavierschule.

Manieren.

§. 4. Der Lehrer suche seinem Zögling dabey die gewöhnlichsten Manieren richtig bekannt zu machen, um bey Zeiten ihn an Geschmack und Vortrag zu gewöhnen. Er warne ihn

 aber

aber auch zugleich vor allzuhäufigem Gebrauch derselben, und zeige ihm, zumal in der Folge, bey wichtigen Tonstücken, daß durch gar zu viele Manieren und Verzierungen ein Stück auch sehr entstellt werde. Hat man freylich gedruckte und korrekt geschriebene Noten, so bedarf es weiter keiner, als der angemerkten Manieren, die man aber auch richtig zu behandeln wissen muß.

Anm. Da solche wohl einem jeden geschickten Lehrer bekannt sind, so mache ich außer denen, die oben §. 11. des ersten Abschnitts angeführt worden sind, nur noch auf folgende aufmerksam. Das Trillo kömmt vor von oben, und ist dann mit ein bezeichnet wie fig. a. und von unten, wo es mit bezeichnet ist, z. E. fig. b. Der Pralltriller fig. c. Der Mordent ist entweder kurz fig. d. oder lang fig. e.

fig. a.

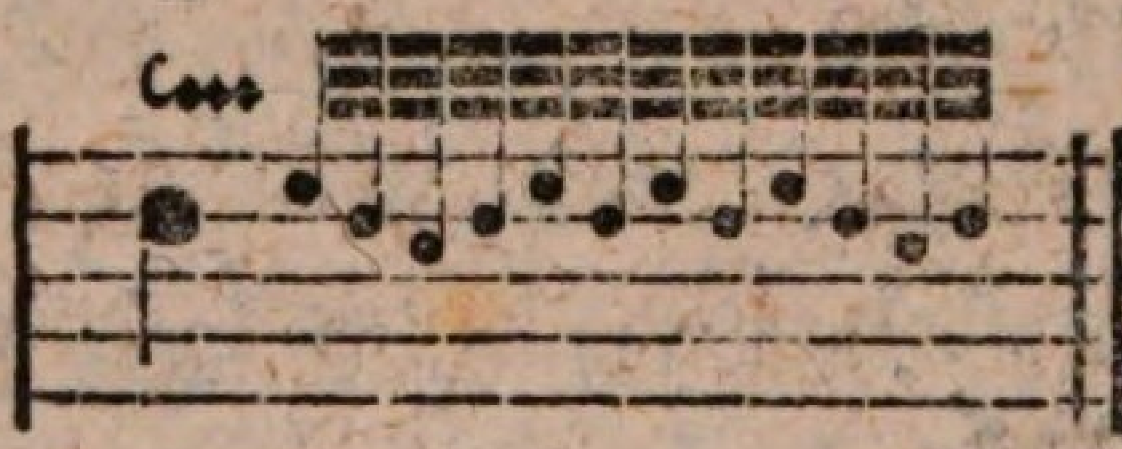


fig. b.

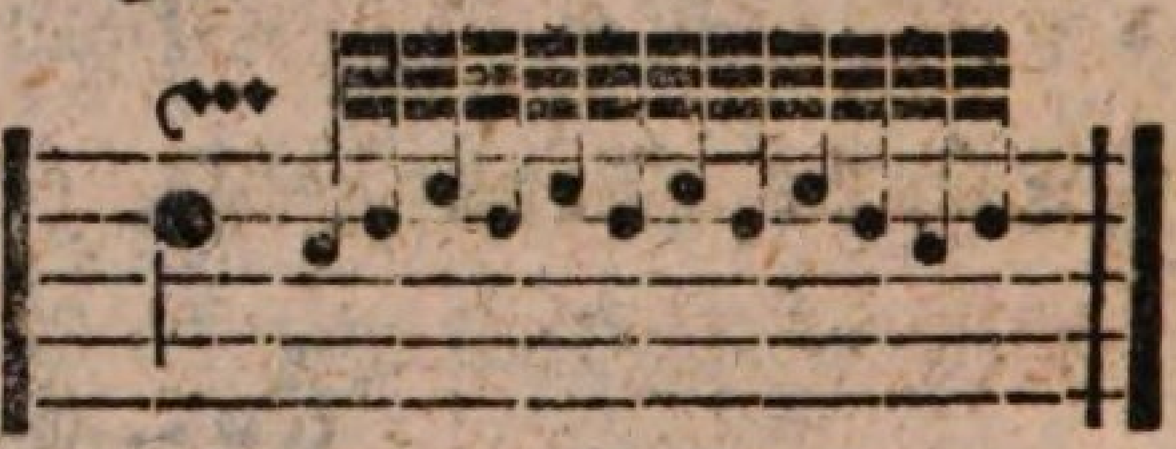


fig. c.

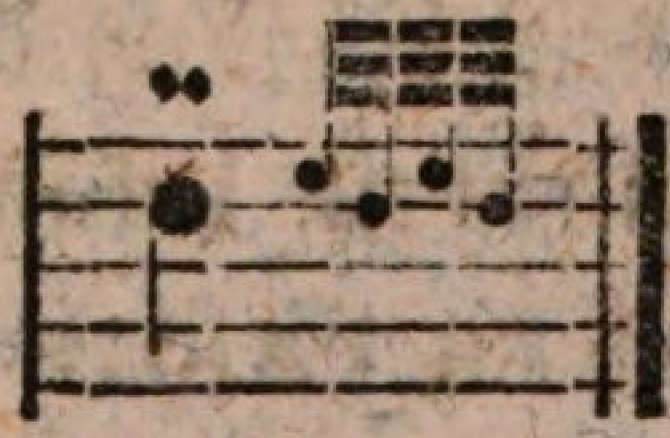


fig. d.

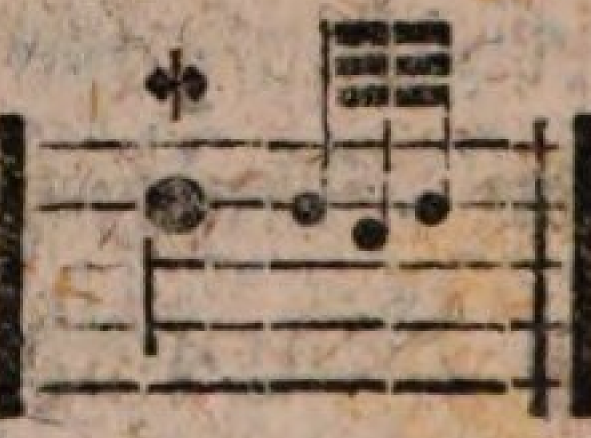
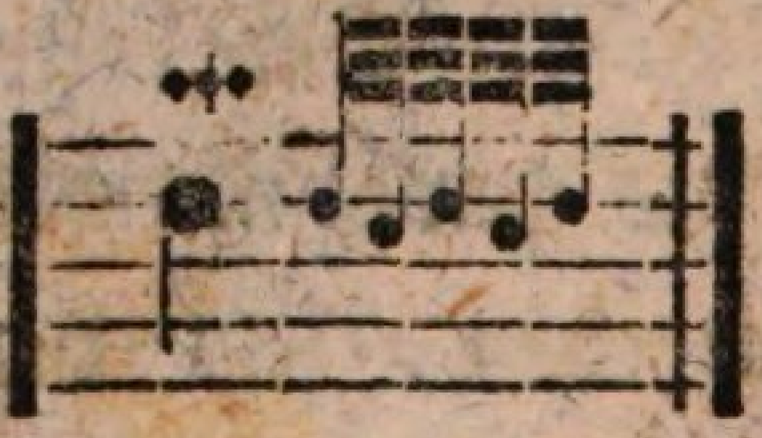


fig. e.



Kennt=

Kenntniß des Pedals.

§. 5. Zu den ersten Anfangsgründen des Orgelspielens gehört endlich auch noch: Kenntniß der Töne im Pedal, durch welches der Baß oder Grundton seine gehörige Tiefe erst recht erhält, und wie wir unten hören werden, bey Orgeln lediglich zur Abfertigung der Grundtöne bestimmt ist. Ein jeder Lehrer, der Unterricht giebt, ist gewiß damit versehen, und folglich kann auch ein angehender Schüler bald damit bekannt gemacht, und mit seinen Füßen daran gewöhnt werden, daß er die Lage dieser Töne kennen lernt.

Dritter Abschnitt.

Ein Schullehrer muß Violine, Bratsche, Violoncell, und wo möglich auch Kontraviolon zu spielen verstehen.

1) Violine.

Kenntniß der Töne auf der Violine.

§. 1.

Soll Kirchenmusik nicht nur erhalten, sondern auch der Absicht so viel wie möglich angemessen aufgeführt werden, so kann man in kleinen Städten und auf dem Lande, wo kein Stadtmusikus ist, an Niemand anders sich halten, als an den, der der Musik vorsteht und sie aufführt. Von ihm kann und muß man die beste Anweisung erwarten, weil er doch gewiß eher Gelegenheit hatte sich zu bilden, als man sie an kleinen Orten haben kann. Und hier glaube ich, daß bey Schullehrlingen wohl nur äußerst selten der Fall Statt findet, daß sie ihren Anfang in der Musik mit der Violine machen.

Ge-

Gewöhnlich wird mit dem Singen oder Klavierspielen angefangen, wo sie alle jene oben beschriebenen Vorkenntnisse erlangen, die sie auch als Violinspieler wissen müssen. Wer jedoch in den Fall käme, ein in der Musik noch ganz unerfahrnes Subjekt auf der Violine zu unterrichten, der mache ihn erst mit dem Violinschlüssel, mit den verschiedenen Tönen und Tonarten, mit den Noten, ihren Figuren und ihrer Geltung, mit der Takteintheilung, den Pausen u. d. gl. gründlich bekannt, und dann gehe er mit ihm zur praktischen Ausübung über. Freylich hält es in diesem Fall allemal schwerer, als wenn er schon durch Erlernung des Singens oder des Klavier's Festigkeit der Töne erlangt hat, wodurch das Reingreifen ungemein befördert wird; allein solche Subjekte, die von der Natur in Ansehung des musikalischen Gehör's nicht ganz verlassen sind, werden auch darein sich finden, und durch guten Unterricht und eigene Uebung es nach und nach zu immer mehrerer Vollkommenheit bringen.

Mozart's und Löhlein's Violinschulen, welche leztre erst vor einigen Jahren von Reichardt wieder verbessert edirt worden ist, sind zur eigenen Belehrung zu empfehlen.

Lage und Stimmung derselben.

§. 2. Die Lage dieses Instruments ist nach dieser Vorbereitung nun das nächste, worauf man zu sehen hat. Man legt es zwischen Kinn und Brust fest an, damit bey'm Uebersetzen, oder sonst bey schweren Passaggien es nicht entschlüpft, sondern immer gleiche Richtung behält; und zwar so, daß die linke Seite des Saitenhalters dicht am Kinn anstehe. Oben am Halse legt man es zwischen den Daumen und Zeigefinger mit gleicher Festigkeit, da man alsdenn durch eine feste Behandlung desselben den Ton zu gewinnen sucht. Die Stimmung nach Quinten, welche jedoch besser mit dem Bogen, als durch's Klimpern der Fingern geschieht, fällt so schwer nicht; nur aber ist ja darauf zu sehen, daß die Stimmung immer recht rein erhalten wird. Reinheit giebt erst wahre Harmonie.

Applikatur.

§. 3. Die Applikatur geschieht durch das Aufsetzen der Finger, indem jedesmal die Saite um so viel höher wird, als man ihr von ihrer ursprünglichen Ausdehnung benimmt. Die untre Saite, richtig gestimmt, giebt G. Durch Auflegung des Zeigefingers entsteht A, des dritten H, des vierten C, und des fünften D,

welches alsdenn mit der folgenden zweyten Saite in gleichem Verhältniß steht, und nebst den übrigen beyden A und E eben so behandelt wird. So viel wie möglich muß man immer die blossen Saiten vermeiden, und statt derselben auf der vorhergehenden durch Aufsetzung des fünften Fingers ihren Ton bewirken, aus folgenden Gründen: 1) klingt der Ton auf einer bloßen Saite, zumal, wenn sie nicht ganz gut und rein ist, weit greller als der, welcher durch das Aufsetzen der Finger bewirkt wird. 2) Hat man eine neu aufgezogene Saite, so zieht sie sich anfangs, und muß folglich unangenehm klingen; ist aber ein Spieler an jene Applikatur gewöhnt, so wird er sich leicht helfen können. 3) Kann man sonst diejenigen Töne, die mit einem Ton auf der bloßen Saite durch ein Zugzeichen in Verbindung stehen, nicht gehörig abfertigen, und 4) ist man in rauschenden Chören, und andern dergleichen Tonstücken im Stande, durch die Verdoppelung dieser Töne, einen weit stärkern Effekt hervor zu bringen.

Anm. Bey der allerersten Erlernung der Violine thut man wohl, wenn man kleine Papierschnittchen auf diejenigen Stellen des Griffbrets klebt, auf welchen ein jeder Ton gehörig gewonnen wird; wenigstens bey solchen Subjekten,

ten, denen die Natur ein richtiges musikalisches Gehör versagte. Das nämliche läßt sich auch bey den übrigen Saiteninstrumenten anwenden.

Uebersetzen.

§. 4. Was das Uebersetzen anlangt, so beruht dieses theils auf der Tonart, in welcher das Stück gesezt ist, theils auf dem Umfang der Höhe, der hier erreicht werden soll, daher ein Schüler sich mit ganzer und halber Applikatur wohl bekannt machen muß. Geht ein Tonstück aus C, und die Melodie erreicht $\overline{\overline{C}}$, so sezt man in $\overline{C}$ auf, eben so in D u. s. f. Die noch höhere Versteigung muß sich aus der Verbindung ergeben, wo man geschickt, und dem Ganzen unbeschadet aufsetzen kann, um die vorgezeichneten Töne gehörig erreichen zu können. Jedoch, da hier nicht von großen Künstlern die Rede ist, sondern nur von dem, was ein Schullehrer wissen muß, so wird er auch, in so ferne er nicht weiter gehen will, der allzuhohen Steigungen der Töne nicht so sehr bedürfen. Hat er aber Gelegenheit, Lust und Zeit, sich darin noch mehr zu vervollkommnen, und mehr zu leisten, als von ihm gefordert wird; so wird es

ihm

ihm nicht nur zum eigenen Vergnügen dienen, sondern er findet auch hie und da Gelegenheit, sich damit beliebt zu machen.

Führen und Halten des Bogens.

§. 5. Verbunden mit einem richtigen und festen Aufsetzen der Finger ist alsdenn das Halten und Führen des Bogens, wovon in Ansehung der Feinheit und Reinheit des Tons ungemein viel abhängt. Das Regieren desselben muß mehr im Handgelenke als in einem steifen Arm bestehen. Man faßt ihn unten dicht am Griff mit den drey ersten Fingern, weil er auf diese Weise sich am besten regieren läßt. Den Anfang macht man mit Chorälen oder andern langsamen Stücken, um sowohl im Ton als auch im Strich erst eine gewisse Festigkeit zu erlangen; denn ein fester, egaler Ton ist nothwendig, da er sonst ohne diese Eigenschaft zitternd, und folglich unangenehm wird. Ist man nun darin zu einiger Fertigkeit gelangt, nun kann man auch zu einer schnellen Abfertigung, oder sogenannten Abrundung der Töne übergehen, welches durch Tonstücke geschwindern Tempo's geschieht, und insonderheit durch das Gelenke der rechten Hand bewirkt werden muß.

Manieren.

§. 6. Was die Manieren anlangt, so findet hier das nämliche Statt, was in den vorigen Abschnitten darüber gesagt worden ist. Jedoch hat die Art und Weise der Abfertigung auch hier ihr Eigenthümliches. Auf einer bloßen Saite kann man weder ein Trillo, noch einen Doppelschlag u. d. gl. anbringen, weil nicht nur die schnelle Abwechselung der bloßen Saite, sondern auch das Abziehen mit der vorhergehenden solche unangenehm und übelklingend macht. Man fertigt sie daher jedesmal auf der vorhergehenden Saite ab, wo sie weit angenehmer klingen, z. E. ein Trillo auf A macht man auf der Saite D, indem man mit dem Zeigefinger in G aufsezt, und nun in der nämlichen Lage die beyden erforderlichen Töne A und H hat. Eben so werden auch die übrigen beyden Saiten E und D in Rücksicht des Trillo's und andrer Manieren behandelt. Das dolce, soave, piano u. d. gl. sucht man auch dadurch auszudrücken, und zwar so: daß man alsdenn die Töne am Ende des Griffbrets ganz sanft anzustreichen pflegt.

Was man beym Akkompagniren zu beobachten habe.

§. 7. Um bey erworbener Fertigkeit des

Tons,

Tons, und der übrigen erforderlichen Kenntnisse, nun zu einer Musik akkompagniren zu können, muß man sich noch mit den Ausdrücken: forte, piano, crescendo, sforzato, diminuendo, calando u. d. gl. oder auch mit den statt derselben gebrauchten Zeichen < > nebst ihrer Behandlung recht bekannt machen, um jedes mit dem gehörigen Grad von Stärke oder Schwäche abzufertigen, und zum Ganzen harmonisch mitzuwirken. Wo ein Sänger allein singt, ist es nöthig, sich nach dessen Stimme zu richten, damit er auch gehörig verstanden werde; denn er ist Sprecher, vergl. §. 19. des vorigen Abschnitts. Bey Recitativen, die von Instrumenten begleitet werden, oder sogenannten Akkompagnements, hat man sich lediglich nach dem Sänger zu richten, weshalb auch gewöhnlich die Singstimme mit kleinen Noten darüber gesezt wird, um nicht durch ein zu unzeitiges Einsetzen dem Sinn des Komponisten zu schaden, und den Sänger in seinem Vortrag zu stöhren. Bey haltenden Noten hat man folglich zweyerley zu beobachten. Einmal: sie recht schwach, mit den übrigen gleichförmig und singend zu halten (wobey auf der Orgel nur der Grundton, nicht aber die Bezifferung gehalten wird). Und für's zweyte: auf den Dirigenten (wel-

(welcher sein Auf- und Niederschlagen des Taktes genau nach dem Vortrag des Sängers einrichten muß) oder auf die angezeigten Noten des Recitanten wohl Achtung zu geben; indem derselbe Freyheit hat, sich nicht sowohl streng an den Takt, als vielmehr an den Inhalt zu binden.

2) Bratsche oder Viole.

Kenntniß der Töne auf der Viole.

§. 8. Dieses Instrument ist bekanntlich von der Violine nur in so fern unterschieden, daß sie von größerm Umfange ist und eine Saite tiefer hat; wofür ihr hingegen die obere abgeht. Die Noten derselben sind im Altschlüssel gesezt, und die Applikatur ist übrigens die nämliche wie bey der Violine. Sie erfordert daher auch keine besondre Belehrung, sobald man mit den Noten und den übrigen Anfangsgründen bekannt ist, und gilt hier in Ansehung der Lage, Stimmung, Behandlung der Saiten und Führung des Bogens das nämliche, was von der Violine gesagt wurde. Wie nöthig es übrigens sey, sie bey Musiken eben so gut zu besetzen, als die übrigen Instrumente, ergiebt sich von selbst. Da sie gewöhnlich das, was bey'm vierstimmigen Gesang der Tenor hat, auszudrücken sucht; so

so muß, sobald sie vernachlässigt wird, unstreitig eine gewisse Leere in der Harmonie entstehen.

3) Violoncell.

Kenntniß der Töne auf dem Violoncell.

§. 9. Auch mit diesem Instrument muß ein künftiger Schullehrer sich bekannt machen, um es wenigstens nach einer reinen und richtigen Applikatur wieder lehren zu können. Die Stimmung ist die nämliche wie bey der Bratsche; die Applikatur aber, wie sich schon aus dem größern Umfang des Instruments selbst ergiebt, verschieden. Fehlerhaft würde der handeln, der seine auf der Viole oder Bratsche erlangte Applikatur auch auf dieses Instrument übertragen wollte; unreine Töne, und selbst Erschwerung derselben, sind da unvermeidliche Uebel. Das Instrument hält man mit beyden Knieen fest, und zwar so, daß das linke vor- und das rechte rückwärts steht. Die untre Saite wird in C gestimmt, durch das Aufsetzen des Zeigefingers wird cis und d bewirkt, durch Aufsetzung des dritten dis und es, des vierten e, und durch den fünften f und fis; folglich C D E F. (Fingerzahlen: 0 2 4 5) Eben so wird auch die G Saite behandelt, nämlich:

0 2 4 5
lich: G A H C. Nicht so die beyden übrigen. Da der dritte Ton auf der D und A Saite jedesmal nur ein halber ist, so werden e und h mit dem zweyten, f und c als halbe Töne mit dem dritten, und g und d mit dem fünften Fin-
0 2 3 5 0 2 3 5
ger bewirkt. Folglich D E F G und A H C D; die dazwischen befindlichen halben Töne fis und cis werden durch das Aufsetzen des vierten Fingers abgefertigt. Der Ton dieses Instruments ist etwas näher am Stege, und zwar mit einem festen nicht zu lang gedehnten Strich zu suchen. Vom Bogenführen ist endlich noch zu merken, daß er eben so, wie bey der Violine zwischen den drey ersten Fingern fest gehalten wird, aber beym Niederschlagen des Taktes jedesmal vor- und beym Austakt rückwärts streicht.

4) Kontraviolon.

Kenntniß der Töne auf dem Kontraviolon.

§. 10. In so fern ein Subjekt, das sich dem Schulstande widmet, nicht wissen kann, wo und an welchem Orte es seine künftige Bestimmung findet, wird es ihm nicht schaden, wenn ihm auch von diesem Instrument nicht nur die Stimmung, sondern auch die Applikatur bekannt

kannt sind, da man in den meisten Kirchen damit versehen ist. Die gewöhnlichste, und guten Spielern eigenthümliche Stimmung ist die umgekehrte Violinstimmung, nämlich die untere Saite E, die folgende A, die dritte D, und die obere G. Die Applikatur geschieht: z. E. auf E den Zeigefinger aufgesezt, giebt F, und die übrigen drey dazu, giebt Fis und G. Eben so werden auch die übrigen Saiten behandelt. Viele stimmen die untere Saite auch in D, wo man alsdenn wegen des darauf befindlichen dritten Tons mehr springen muß, als daß man eine feste Richtung der Hand zu behalten im Stande ist. Den Bogen sucht man so kurz wie möglich zu führen, um die Töne gehörig abrunden zu können, damit er nicht in die Quinte übertöne.

Schlußanmerkung.

§. 11. Was die übrigen Instrumente, z. E. Flöte, Klarinette, Hoboe u. d. gl. anbetrift; so hängt es von der Willkühr eines jeden ab, ob er Zeit und Lust dazu hat, eins und das andre zu seinem Vergnügen zu lernen. Jedoch ist es gut, wenn man wenigstens den Umfang der Töne eines jeden Instruments und ihre Behandlung kennt, um selbigen bey Verfertigung

einer Choral= oder andrer Musiken, nicht unerreichbare Schwierigkeiten aufzubürden.

Drittes Kapitel.

Von der gehörigen Verbindung der Töne.

Erster Abschnitt.

Kenntniß der verschiedenen Akkorde.

Einleitung.

§. 1.

Da ich bisher mit der Kenntniß der Töne, und ihrer Beschaffenheit nach den verschiedenen Schlüsseln, und auf jedem für einen künftigen Schullehrer nöthigen Instrumente, mich beschäftigt habe; so ist nun nöthig, auch die gehörige Verbindung dieser Töne nach ihrer Verwandtschaft kennen zu lernen, und zwar in Ansehung des Klavier's oder der Orgel, deren Kenntniß man von einem Schullehrer als Organist zu fordern hat. In wie fern die Verbindung

dung derselben alsdenn noch weiter zur Setzkunst oder Komposition anzuwenden sey, liegt außer dem Plan dieses Entwurfs, und kann auch von einem Schullehrer nicht gefordert werden. Wer jedoch sich näher damit bekannt zu machen wünscht, dem empfehle ich Kochs Versuch einer Anleitung zur Komposition, worin er sehr gründlich davon belehrt wird. Hier schränke ich mich blos auf Kenntniß des Generalbasses ein.

Begriff, und vorzüglichste Schriftsteller.

§. 2. Schon früh gerieth man wegen Mangel an Stimme darauf, einen Gesang, wo die Melodie zu hoch war, durch Mitteltöne zu begleiten, und dies um so mehr, je mehr man nach und nach bemerkte, daß der Grund, mehrere Töne harmonisch zu verbinden, schon in der Natur enthalten sey, (vergl. Kap. 1. §. 8.) woraus alsdenn der erste Akkord, und mit ihm die erste Harmonie entstund. Dabey ließ man es nicht bewenden, sondern suchte nach und nach absichtlich mehrere Verbindungen auf — das Mannigfaltige derselben gefiel, und so brachte man es durch weitres Forschen und Nachdenken zu einer immer größern Fertigkeit: zu vorhandenen Melodieen nicht nur eine schickliche Grundstimme, sondern auch zu beyden eine passende

sende Harmonie zu finden. Und eben darin besteht das Geschäfte eines Generalbaß-Spielers: zu einer gegebenen Grundstimme die gehörige Harmonie zu finden. Man bedient sich dabey gewisser Zeichen oder Zahlen, durch welche die beabsichtigte harmonische Verbindung eines Tonstücks vorgestellt wird.

Die vorzüglichsten Schriftsteller darüber:

Mathesons große Generalbaßschule.

Heinichen's Generalbaßschule.

Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaß, und der Komposition.

Kellner Grundriß des Generalbasses.

Bachs (Ph. J.) zweyter Theil seiner wahren Art, das Klavier zu spielen, handelt ganz vom Generalbaß.

Bach (J. M.) kurze und systematische Anleitung zum Generalbaß und der Tonkunst überhaupt.

Türk's Anweisung zum Generalbaßspielen.

Vierlings Choralbuch, worin sich ebenfalls eine zwar kurze, aber bündige Anweisung befindet.

Benennung der Töne.

§. 3. Ist ein angehender Generalbaßschüler mit der Beschaffenheit der Töne und den verschiedenen Tonarten bekannt, so suche man ihn auch

auch mit den Benennungen der auf einander folgenden Töne oder Intervallen bekannt zu machen. Wie schon Kap. 1. §. 4. bemerkt worden ist, so benennt man den Raum oder die Entfernung von einem Ton zum andern mit dem Namen Intervall, jedoch allemal vom Basse aufwärts gerechnet, es bestehe nun der aufwärts-steigende Ton aus einem halben, ganzen oder noch höhern Ton. Um wie viele Stufen nun diese höhern Töne vom tiefern oder Grundton entfernt sind, darnach erhalten sie auch ihre Benennungen, als: der erste Prime oder Tonika, der zweyte Sekunde, der dritte Terz, der vierte Quarte, der fünfte Quinte oder Dominante, der sechste Sexte, der siebente Septime, der achte Oktave, der neunte None, der zehnte Decime, der eilfte Undecime, der zwölfte Duodecime und der dreyzehnte Terzdecime. Uebrigens gilt es gleich viel, in welcher Oktave diese Intervalle vorkommen, sie behalten in jeder derselben ihre Benennung. So ist z. E. D immer die Sekunde von C, es komme nun in der einmal- oder zweymal gestrichenen Oktave vor. Dieselbe Benennung bleibt ihnen auch alsdenn, wenn sie um einen halben Ton erhöht oder erniedriget werden. Die erhöhten erhalten alsdenn den

Beynamen groß, erhöhet oder übermäßsig, und die erniedrigten klein oder vermindert. So giebt es dreyerley Sekunden, dreyerley Terzen, dreyerley Quarten, dreyerley Quinten, dreyerley Sexten und dreyerley Septimen.

Eine Sekunde ist demnach

entw. klein, d. h. ein Intervall von zwey auf einander folgenden Tönen, zwischen welchen kein andrer befindlich ist, z. E. von e zu f, h zu c.	oder groß, ein Intervall von zwey Tönen, zwischen welchen ein halber befindlich ist, z. E. von c zu d, d zu e u. s. f.	oder übermäßig, ein Intervall von zwey Tönen, zwischen welchen zwey halbe Töne befindlich sind, z. E. von c zu dis, f zu gis.

Eine Terz ist

entw. vermindert, ein Intervall von drey Tönen, zwischen welchen ein halber Ton befindlich ist, z. E. von dis zu f, ais zu c.	oder klein, ein Intervall von drey Tönen, zwischen welchen zwey halbe Töne befindlich sind, z. E. von d zu f, a zu c.	oder groß, ein Intervall von drey Tönen, zwischen welchen drey halbe Töne befindlich sind, z. E. von c zu e, g zu h.

Eine

Eine Quarte ist

entw. vermindert, ein Intervall von vier Tönen, zwischen welchen drey halbe befindlich sind, z. E. von fis zu b, cis zu f.	oder rein, ein Intervall von vier Tönen, zwischen welchen vier halbe befindlich sind, z. E. von c zu f, g zu c.	oder übermäßig, ein Intervall von vier Tönen, zwischen welchen fünf halbe befindlich sind, z. E. f zu h, oft auch Tritonus genannt.

Eine Quinte ist

entw. vermindert, ein Intervall von fünf Tönen, zwischen welchen fünf halbe befindlich sind, z. E. von h zu f, e zu b.	oder rein, ein Intervall von fünf Tönen, zwischen welchen sechs halbe befindlich sind, z. E. von c zu g, g zu d.	oder übermäßig, ein Intervall von fünf Tönen, zwischen welchen sieben halbe befindlich sind, z. E. von c zu gis, fis zu cis.

Eine Sexte ist

entw. klein, ein Intervall von sechs Tönen, zwischen welchen sieben halbe befindlich sind, z. E. von a zu f, e zu c.	oder groß, ein Intervall von sechs Tönen, zwischen welchen acht halbe befindlich sind, z. E. von c zu a, g zu e.	od. übermäßig, ein Intervall von sechs Tönen, zwischen welchen neun halbe befindlich sind, z. E. von f zu dis, c zu ais.

Eine Septime ist		
entw. vermindert, ein Intervall von sieben Tönen, zwischen welchen acht halbe befindlich sind, z. E. von gis zu f, dis zu c u. s. f.	oder klein, ein Intervall von sieben Tönen, zwischen welchen neun halbe befindlich sind, z. E. von g zu f.	oder groß, ein Intervall von sieben Tönen, zwischen welchen zehn halbe befindlich sind, z. E. von c zu h, f zu e.

Anm. Die None, Decime, Undecime, Duodecime und Terzdecime erhalten in der Harmonie ihre Benennung erst von Seiten ihrer Entstehung, und ursprünglichen Folge von Tönen, indem zwar None und Sekunde, Decime und Terz, Undecime und Quarte, Duodecime und Quinte, Terzdecime und Sexte gleichbedeutend sind, aber in andern Verhältnissen erscheinen, wie §. 16. u. f. deutlicher gezeigt werden soll.

Konsonanzen und Dissonanzen.

§. 4. Versucht man nun diese Töne oder Intervalle mit einander zu verbinden; so findet man bey einem angenommenen beliebigen Grundton einige darunter in Vergleichung mit demselben wohl- oder angenehmklingend; andre unangenehm oder übelklingend. So klingen reine Prime, reine Quinte, reine Oktave, kleine

und große Terzen, große und kleine Sexten angenehm. Hingegen kleine Quinte und große Quarte, große Quinte und kleine Quarte, kleine Terz und große Sexte, große Terz und kleine Sexte, alle Septimen und Sekunden unangenehm. Jene benennt man mit dem Namen Konsonanzen, diese Dissonanzen. Beyde sind nothwendig zum Ausdruck des Mannigfaltigen, das sich unsern Empfindungen darbietet, und erfordern daher eine richtige Abfertigung. Sollen die dissonirenden Töne ihre gehörige Wirkung thun, so müssen sie im strengen und gebundnen Styl oder Vortrag, jedesmal wohl vorbereitet und aufgelößt werden, wodurch sie alsdenn ebenfalls einen Wohlklang erhalten. Vergl. §. 6. u. f., wo diese Vorbereitung und Auflösung gezeigt werden soll.

Anm. Man theilt die Konsonanzen wieder ein: in vollkommene, als reine Prime, reine Quinte und reine Oktave; und unvollkommene, als Terz und Sexte u. s. w.

Benennung der verschiedenen Akkorde.

§. 5. Sobald man nun mehrere Töne oder Intervalle mit einander verbindet, entsteht ein Akkord oder Dreyklang, welcher jedesmal von den über der Grundnote stehenden Zeichen

oder Ziffern auch seine eigene Benennung erhält. So giebt es außer dem Haupt- oder Grundakkord einen Sekunden-, Terzquarten-, Quartquinten-, Quintsexten-, Sexten-, Sextquarten-, Septimen-, Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkord. Mit ihnen und ihrer Verbindung muß ein Generalbaßschüler sich hinlänglich bekannt machen, und sie fleißig üben, damit in vorkommenden Fällen sie ihm sogleich zu Dienste stehen.

Hauptakkord.

§. 6. Der Hauptakkord besteht aus dem Grundton, dessen Terz, Quinte und Oktave, und mit ihm fängt sich nicht nur ein musikalisches Stück an, sondern es schliest auch damit. Die Terz entscheidet, ob er hart (dur), oder weich (moll) sey. In jenem Fall ist sie groß, in diesem klein. So enthält die harte Tonart drey harte, nämlich auf dem Grundton, und auf der vierten und fünften Stufe, und drey weiche Akkode, und zwar auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe ihrer Tonleiter, als:

gcd

g	c	d		a	h	e
e	a	h	und	f	g	c
c	f	g		d	e	a

In der weichen Tonart hingegen entstehen auf dem Grundton und dessen vierten und fünften Ton, weiche, und auf der kleinen Terz, kleinen Sexte und Septime harte Dreyklange, als:

e	a	h		g	c	d
c	f	g	und	e	a	h
a	d	e		c	f	g

Die Bezeichnung dieses Akkords ist gewöhnlich $\substack{8\\5\\3}$, oder $\substack{5\\3}$, oder auch nur 8, und ein erhöhter Ton wird durch ein daneben gesetztes x, oder durch einen Strich angezeigt, z. E. 4x, 6̸, 5̸; ein erniedrigter durch ein danebenstehendes b, z. E. 6b, 5b u. s. f., so wie alsdenn ein bquadrat ♮ den im Tonstück ursprünglichen Ton bedeutet. Man kann ihn, so wie alle folgende Akkorde, in drey Lagen nehmen, und zwar so: daß entweder die Oktave, oder die Quinte, oder die Terz, als Oberstimme erscheint.

Dieser Akkord kömmt außerdem noch vor

entw. vermindert, wenn zum Grundton die Oktave, kleine Terz und kleine Quinte genommen wird. Man findet ihn gewöhnlich auf der Septime des Durtons, oder auf der Sekunde des Molltons, z. E.

oder übermäßig, wenn zum Grundton die Oktave, große Terz und übermäßige Quinte genommen wird. Dieser kömmt gewöhnlich durchgehend, wie fig. a., oder als Vorschlag fig. b. vor:

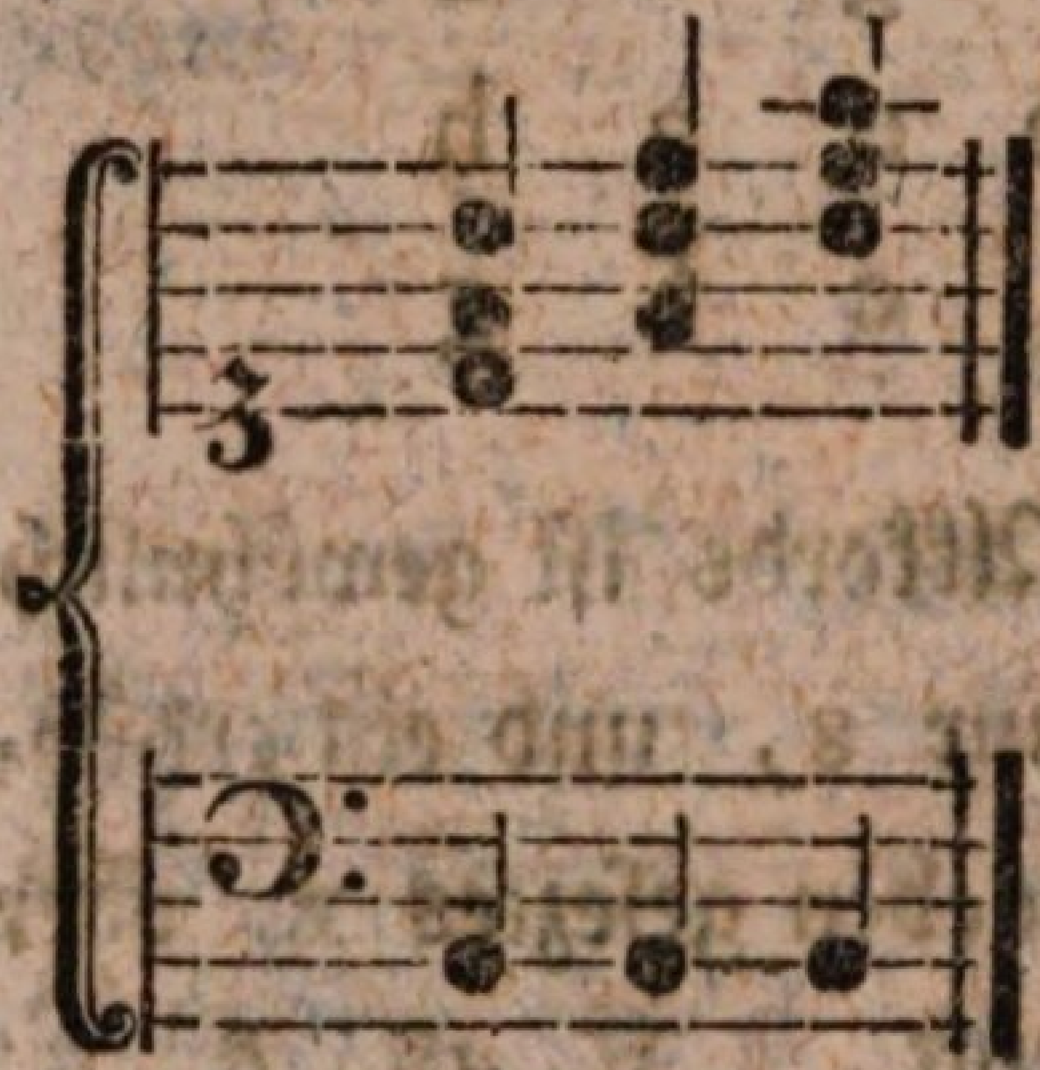


fig. a.

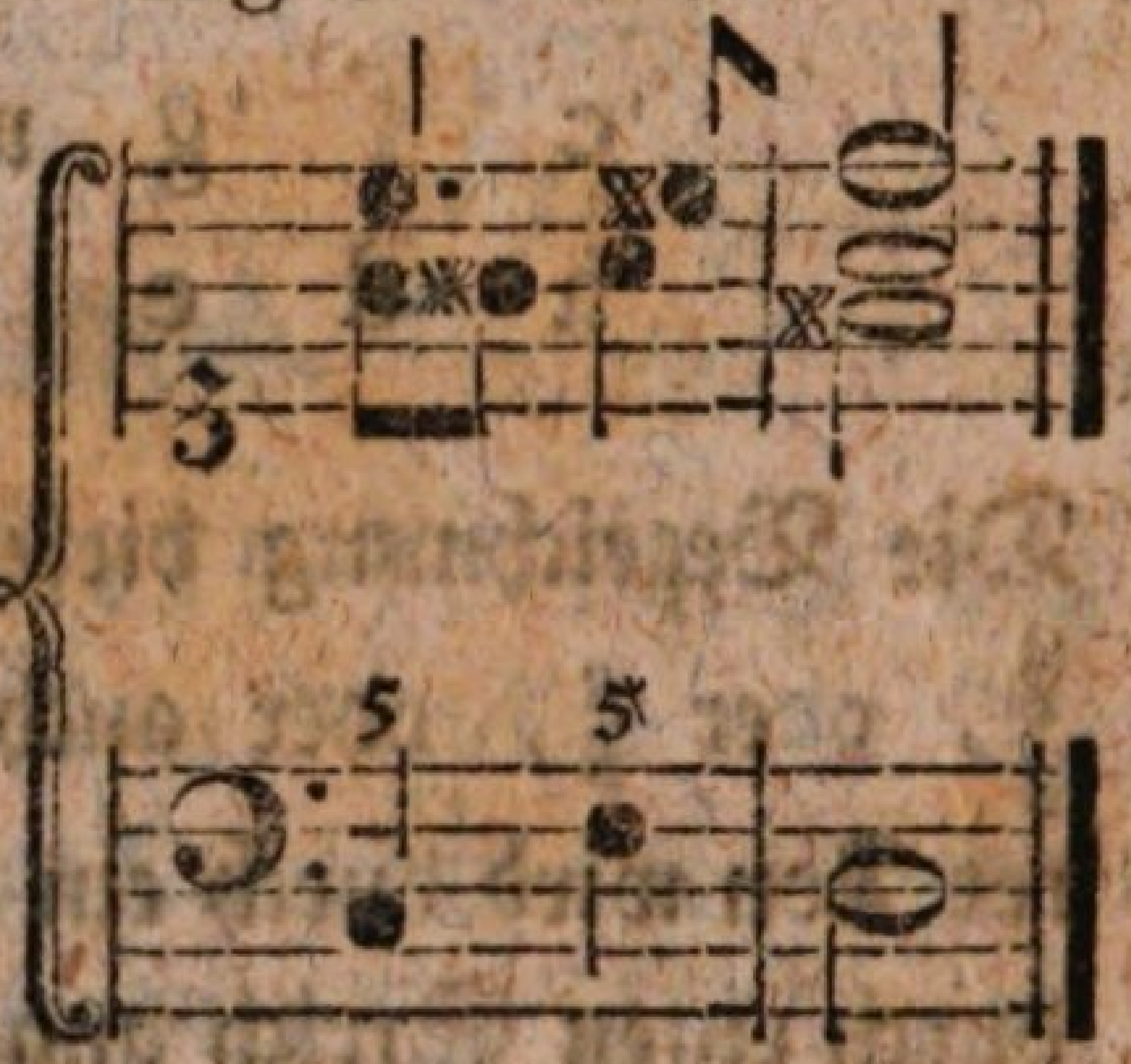


fig. b.

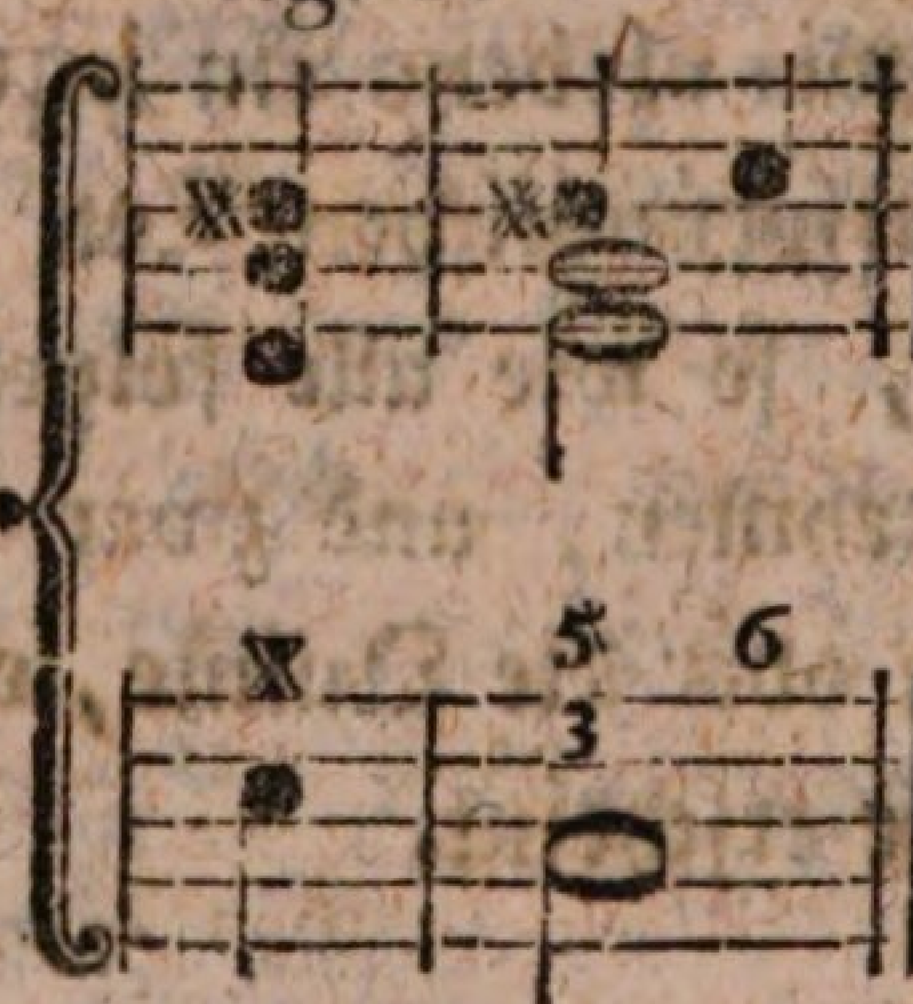
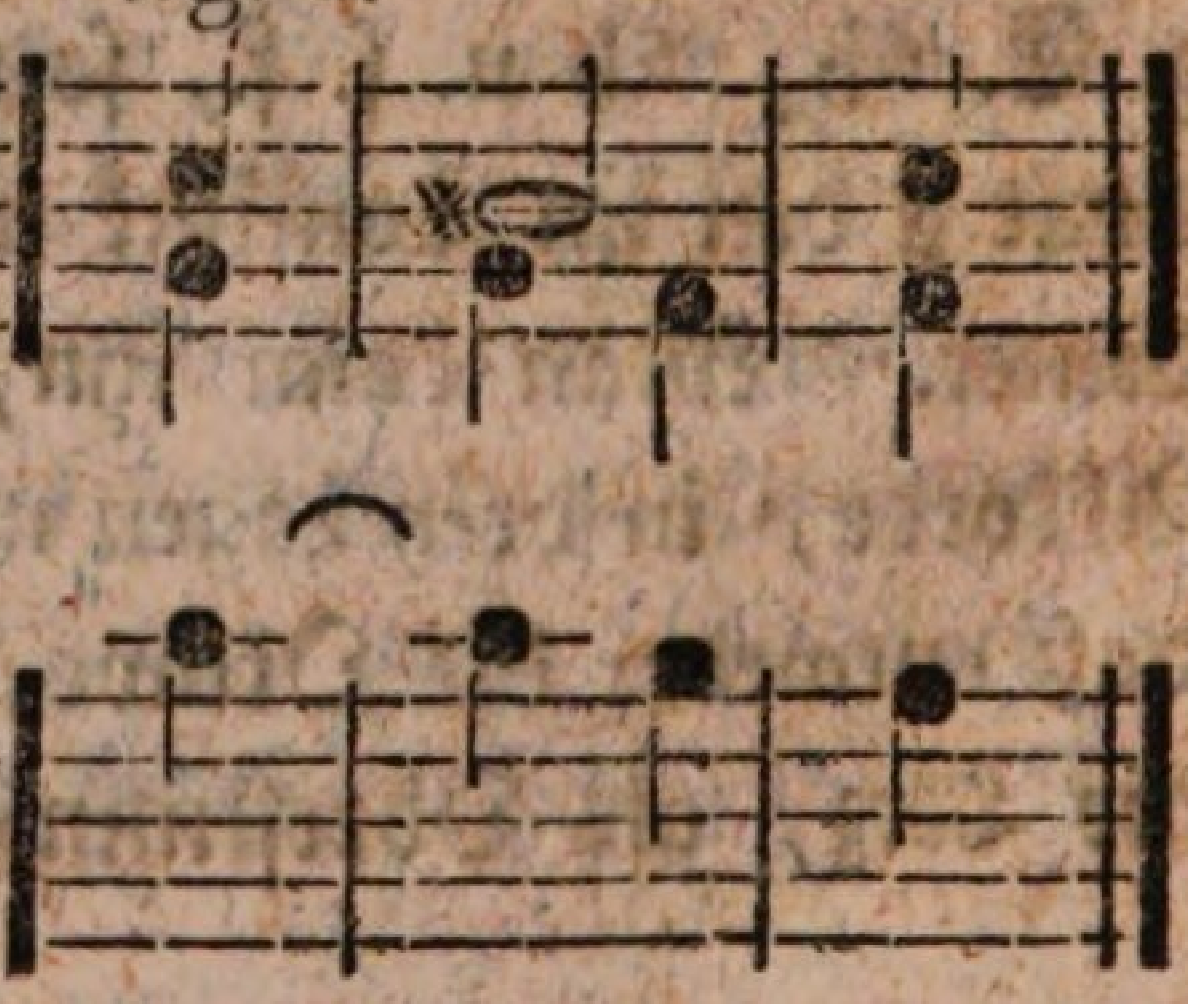
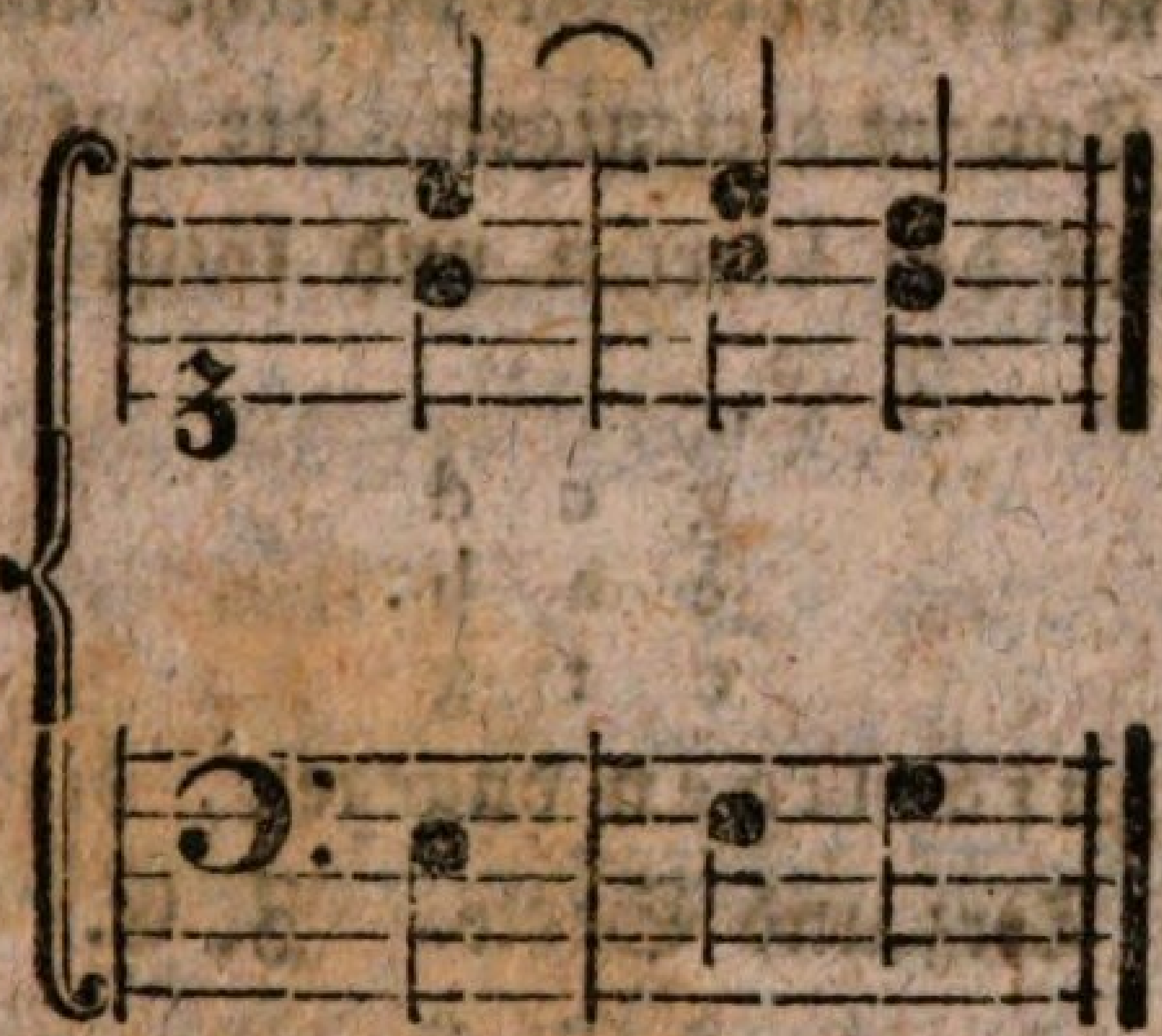


fig. c.



Im strengen oder gebundnen Styl und Vortrag muß bey'm verminderten Dreyklang diese verminderte Quinte jedesmal vorbereitet und aufgelöst werden, indem sie gewöhnlich, wenn der Baß um einen Ton steigt, sich in die Terz auflöst. Z. E.



So auch bey'm Gebrauch des übermäßigen Dreyklangs die darin befindliche übermäßige Quinte, wobey zwey Fälle Statt finden. Entweder wird das oberste oder das unterste Ende derselben aufgelöst. Liegt das oberste Ende derselben vorher, so löst sie sich um einen halben Ton höher auf, und der Baß kann hingehen, wohin er will, wie z. E. oben fig. b. Liegt aber das untere Ende vorher, so wird solche um einen halben Ton tiefer aufgelöst, und der oberste Theil bleibt liegend, wie z. E. oben fig. c. Im galanten und freyen Styl hingegen findet diese Vorbereitung und Auflösung entweder gar

nicht Statt, oder man bedient sich auch andrer Auflösungen, deren Entwickelung jedoch für gegenwärtigen Plan zu weitläuftig seyn würde.

Anm. Noch sind folgende Benennungen zu erläutern nöthig,

1) wesentliche und zufällige Dreyklänge. Unter wesentlichen versteht man in einer harten Tonart diejenigen, die auf dem Grundton, auf der vierten und fünften Stufe vorkommen. Z. E.

g c d
e a h.
c f g

Unter zufälligen dagegen, die auf der Sekunde, Terz und Sexte. Z. E.

a h e
f g c.
d e a

In den weichen Tonarten aber ists umgekehrt, hier sind die drey weichen Dreyklänge wesentlich, und die drey harten zufällig.

2) vollkommene oder eigentliche, und unvollkommene oder uneigentliche Dreyklänge. Erstere erhalten diese Benennung alsdenn, wenn Quinte rein und Terz groß ist; diese aber, wenn Quinte oder Terz vermindert oder übermäßig ist.

Sexten- und Sextquarten-Akkord.

§. 7. Am nächsten mit dem im vorigen §. beschriebenen Hauptakkord ist verwandt der

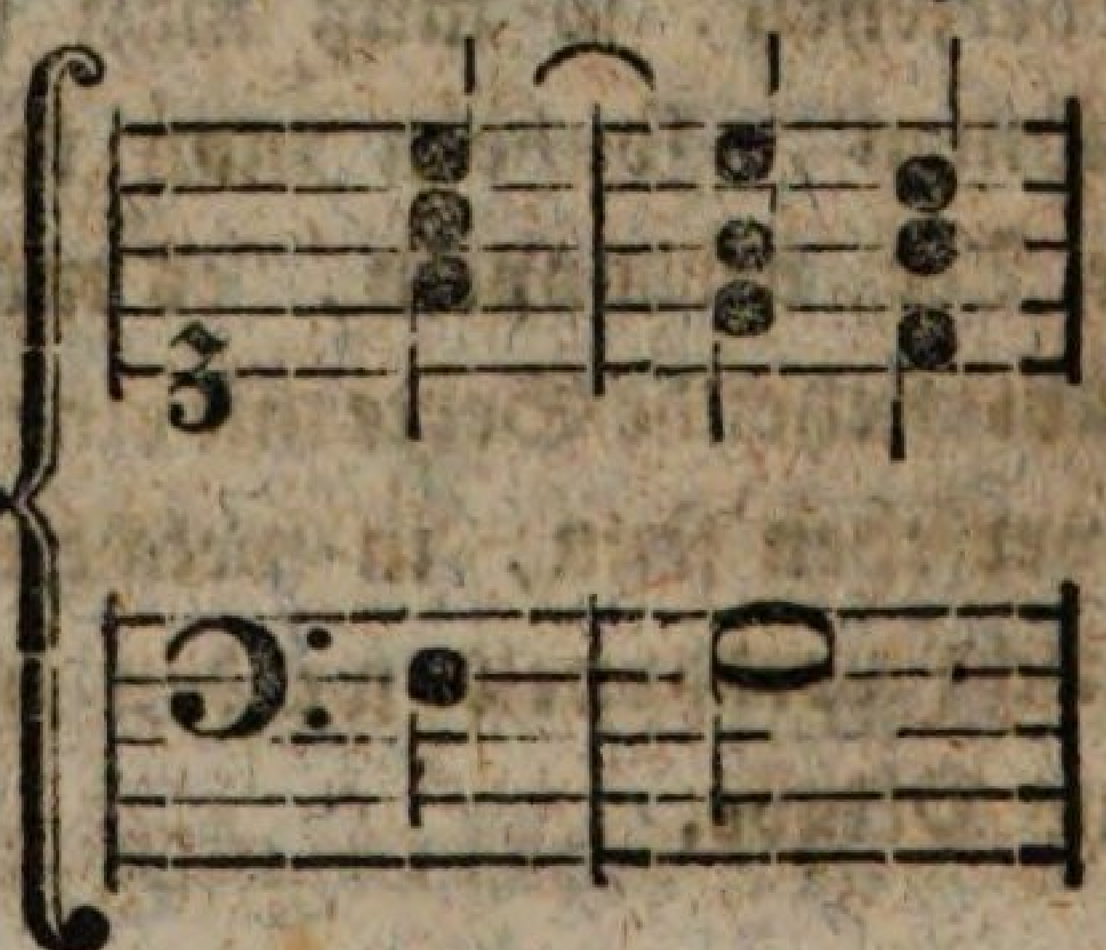
Sex-

Sextenakkord, indem man die Terz jenes Akkord's zur Grundstimme annimmt, welches man alsdenn einen umgekehrten Dreyklang zu nennen pflegt. Er besteht demnach aus dem Grundton, dessen Terz und Sexte, und wird gewöhnlich mit 6 bezeichnet. Erhöht wird sie durchstrichen 6, und erniedrigt mit einem b bezeichnet, z. E. 6b. Auch dieser Akkord läßt sich in drey Lagen nehmen, entweder nimmt man die Sexte zur obern Stimme, oder die Terz, oder auch die Oktave. Er wird, je nachdem er vorkommt, auf verschiedene Weise ausgedrückt, bald mit verdoppelter Sexte, bald mit verdoppelter Terz, oft auch mit der Oktave. Dieses leztre ist besonders der Fall, wenn mehrere Sextenakkorde auf- oder abwärts auf einander folgen, wo man alsdenn mit $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}$ abwechselt; ausgenommen bey geschwinden Noten, welche man blos dreystimmig abfertigt.

Anm. Ist der Grundton mit einem Erhöhungszeichen versehen, so muß man nie die Oktave dazu nehmen, sondern man kann die Sexte oder die Terz verdoppeln, es müßte denn auch die darüberstehende Sexte mit einem Erhöhungszeichen versehen seyn, in welchem Fall alsdenn solche nicht verdoppelt werden darf, sondern Terz und Oktave.

Durch

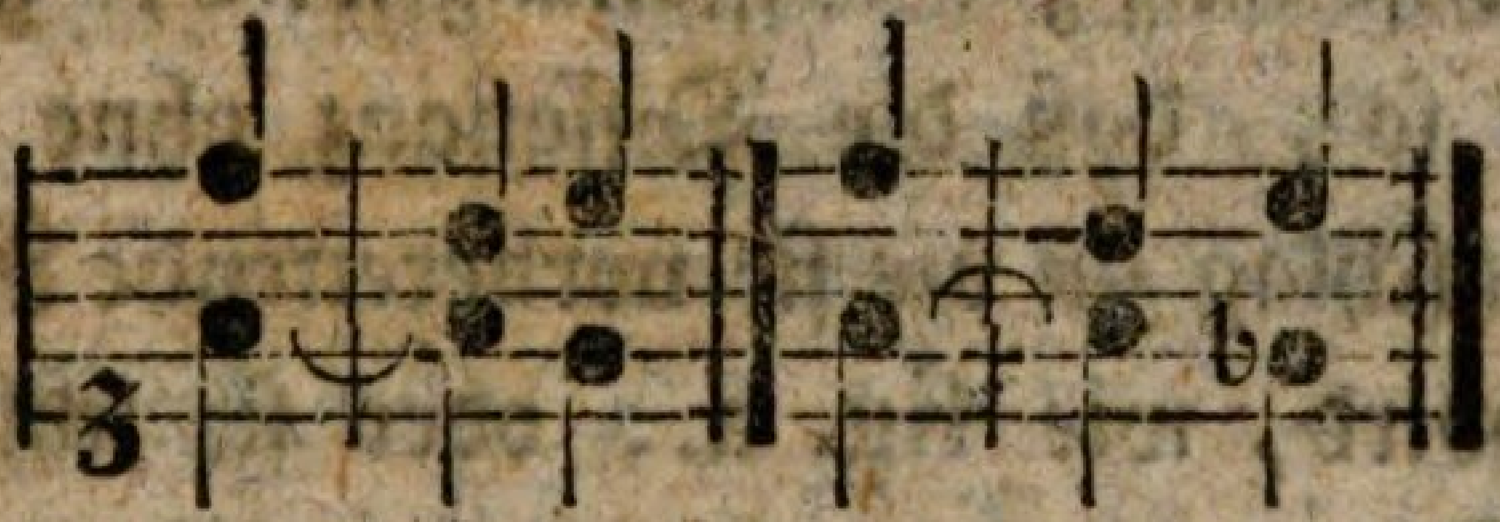
Durch die zweyte Umkehrung des Hauptakkords entsteht, indem man die Quinte desselben zum Grundton annimmt, der Sextquartenakkord, welcher gewöhnlich mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet wird, und die Oktave mit sich führt. Eine Quarte erscheint nun entweder als solche vom Grundton, oder auch nur von einer Mittelstimme an gerechnet. Dort entsteht sie aus der Umkehrung der Quinte, so wie in dem oben angeführten Sextquarten-, Terzquarten- und Sekundenakkord; oder sie ist ursprünglich dissonirend, wie im Undecimen- und Terzdecimenakkord. Erscheint sie als Quarte gegen eine Mittelstimme, so wird sie völlig als Konsonanz behandelt, und bedarf keiner weitern Erklärung. Hier aber im Sextquartenakkord, wo sie ihr Daseyn aus der Umkehrung der Quinte erhält, muß sie im gebundenen Styl jederzeit vorbereitet und aufgelöst werden. Gewöhnlich geschieht nun diese Auflösung in die Terz, wenn der Grundton der nämliche bleibt, z. E.



Im

Im galanten und freyen Styl hingegen ist es erlaubt, sie nicht nur ohne Vorbereitung zu gebrauchen, sondern auch wohl einen Ton über sich aufzulösen.

Die durch die zweyte Umkehrung des verminderten Dreyklangs entstandene übermäßige Quarte, die gewöhnlich unten erscheint, muß ebenfalls vorbereitet und aufgelöst werden. Es geschieht diese Auflösung gewöhnlich in die große oder kleine Sexte, z. E.

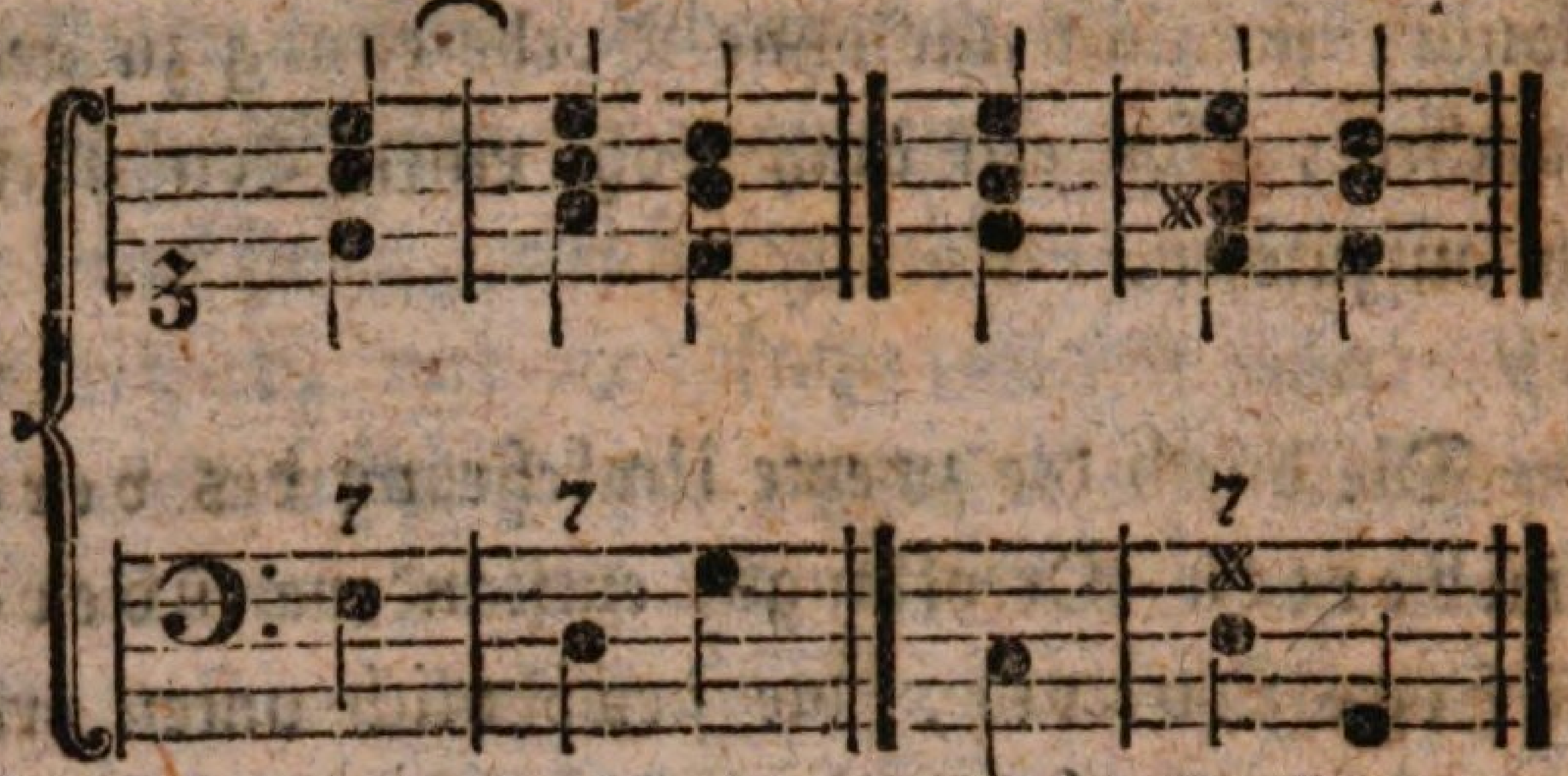


Septimenakkord.

§. 8. Der Septimenakkord besteht aus 7 5 3, und da die Septime eine Dissonanz ist (§. 4.); so muß sie jedesmal gehörig vorbereitet und aufgelöst werden. Dieses geschieht nun durch vorhergehende Konsonanzen, z. E. Oktave, Sexte, Quinte und Terz, worauf man alsdenn die Dissonanz um einen ganzen oder halben Ton heruntertreten läßt, z. E.

fig. a.

fig. a. fig. b.



Der Anschlag einer Dissonanz, oder der Eintritt desjenigen Tons, wodurch die vorhergehende Konsonanz zur Dissonanz wird, geschieht entweder so, daß die Dissonanz ohne wiederholten Anschlag an die sie vorbereitende Note gebunden wird, wie fig. a., oder sie schlägt gegen den Ton, gegen welchen sie dissonirt, vom neuen an. Jedoch in der strengen Schreibart muß sie gebunden erscheinen. Die Lage dieses Akkords geschieht bald in der Septime, bald in der Quinte oder Terz als oberste Stimme, so wie es in der Verbindung am schicklichsten ist. Man findet ihn auch mit $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ ohne Quinte, und dies beruht auf dem Grundton, wo man bey Fortschreitungen desselben, fehlerhafte steigende Quinten machen würde, daher man in solchen Fällen die Oktave dazu nimmt, oder auch statt derselben die Terz verdoppelt; denn eine Terz

kann

kann nie im Septimenakkord wegbleiben, wohl aber die Quinte. Auch dann bedient man sich dieses Akkords, wenn der Baß in Quarten- und Quintengängen fortgeht, um mit $\frac{5}{3}$ abzuwechseln. Im Fall aber ein Tonstück mit einem schnellen Tempo versehen ist, fertigt man ihn auch nur dreystimmig ab, um nicht durch zu volle Griffe das Ganze zu verwirren.

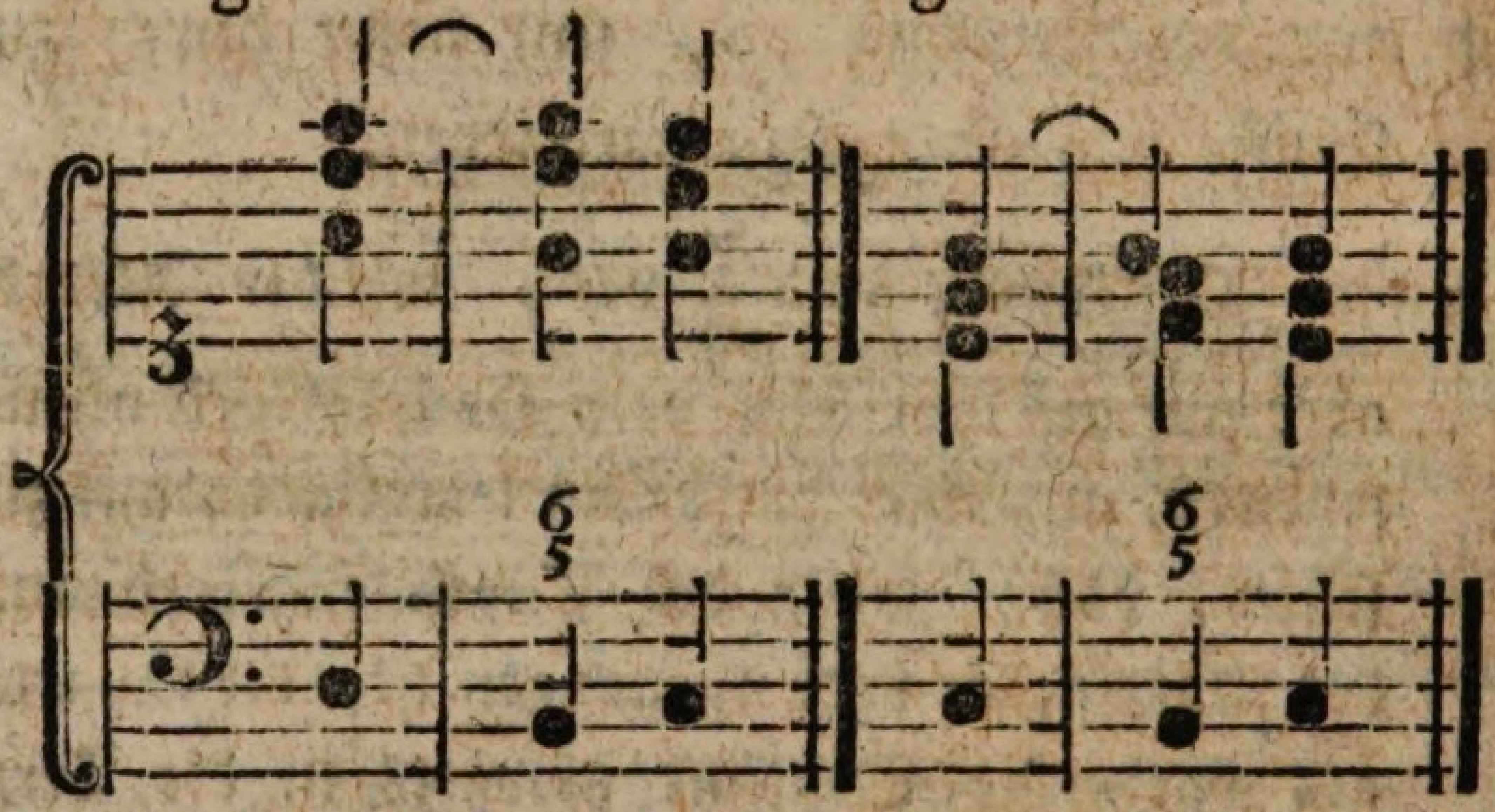
Anm. Oft kommt auch $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ vor, welcher Akkord aber nur als Vorschlag vom Hauptakkord anzusehen ist, und man hat dabey lediglich darauf zu sehen, daß, wenn der Septimenakkord auf der Dominante vorhergegangen ist, die Quarte als vorherige Septime abwärts in die Terz aufgelöst wird.

Sextquintenakkord.

§. 9. Kehrt man nun den im vorigen §. beschriebenen Septimenakkord so um, daß man die Terz desselben zum Grundton annimmt, und noch die Sexte damit verbindet, so entsteht der **Sextquintenakkord**, welcher gewöhnlich mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet wird, und alsdenn noch die Terz mit sich führt. Da aber die Quinte desselben, nach jenem ursprünglichen Septimenakkord eigentlich die Septime vorstellt, so ist sie auch hier als Dissonanz anzusehen, welche

gehörig vorbereitet und aufgelöst werden muß, und zwar gewöhnlich in die Terz, wie fig. a., wo aber die Sexte vom vorhergehenden Akkord mit eintritt, hat man es nicht nöthig, z. E. fig. b.

fig. a. fig. b.

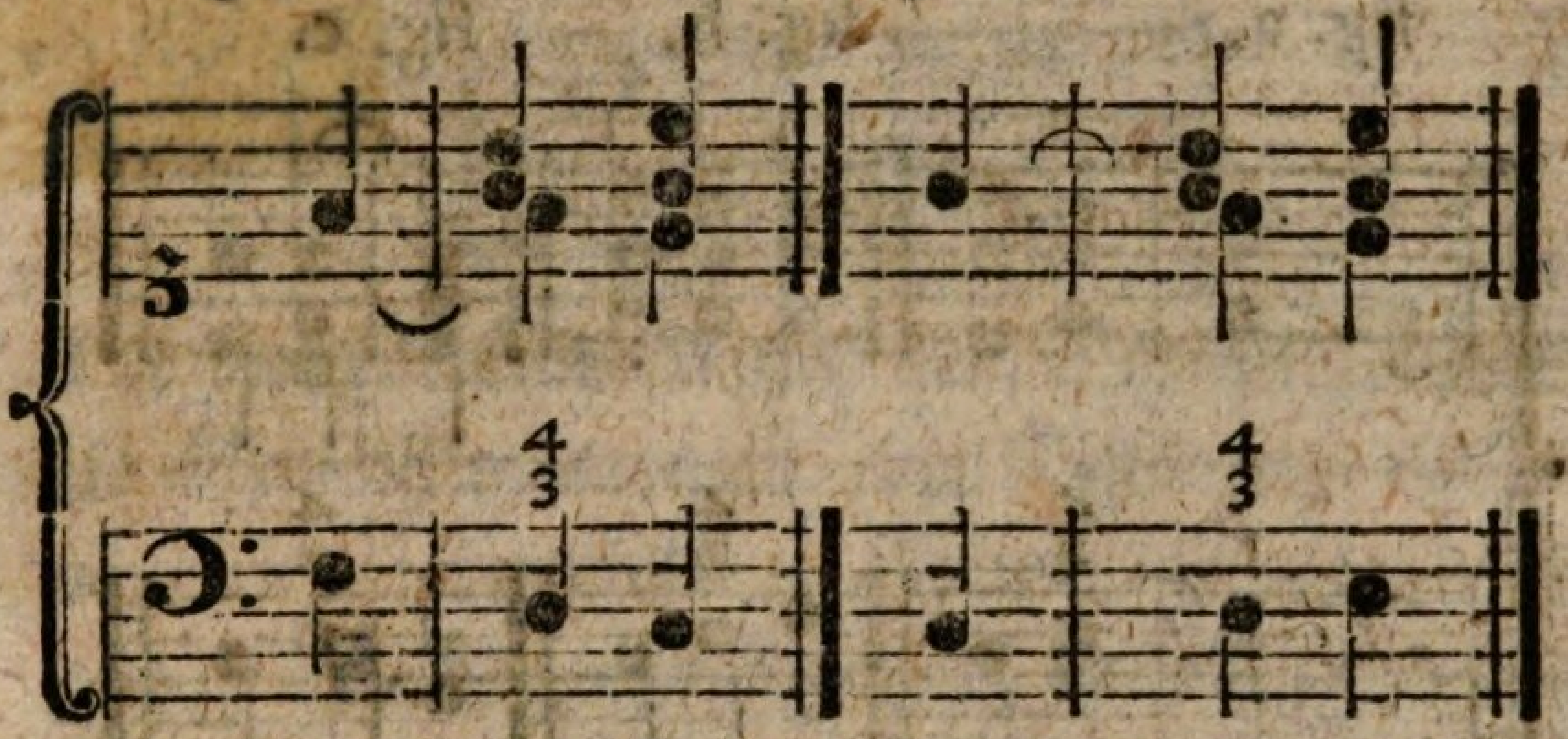


Terzquartenakkord.

§. 10. Durch die zweyte Umkehrung des Septimenakkords entsteht, wenn man die Quinte desselben zum Grundton annimmt und die Sexte damit verbindet, der Terzquartenakkord. Er wird mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet, und da die Terz desselben, in jenem Septimenakkord als Septime zum Grunde liegt, und alle Septimen als Dissonanzen, vorbereitet, und aufgelöst werden müssen, so gilt das nämliche der Vorbereitung und Auflösung auch von ihr, welche alsdenn gewöhnlich in die Terz geschieht, z. E. fig. a.

fig. a. liegt aber die damit verbundne Quarte schon im vorhergehenden Akkord, so kann man die Terz frey anschlagen, fig. b.

fig. a. fig. b.

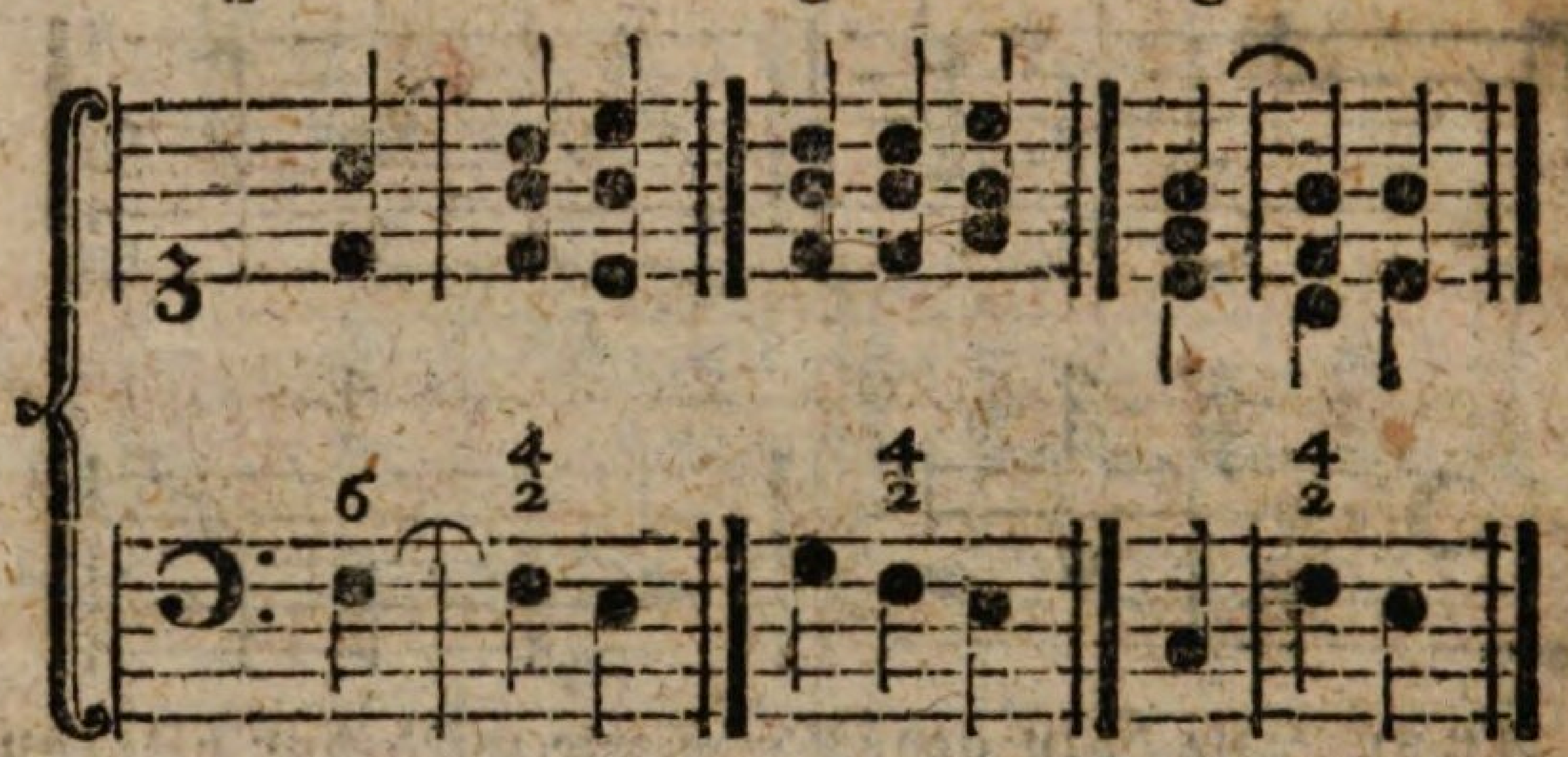


Anm. Die dazu gehörige Sexte wird nur alsdenn mit angemerkt, wenn sie um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt behandelt werden soll.

Sekundenakkord.

§. 11. Endlich entsteht noch durch die dritte Umkehrung des Septimenakkords, der Sekundenakkord, indem man die Septime selbst als Grundton annimmt. Man findet ihn mit $\frac{4}{2}$ bezeichnet, und gehört dazu noch die Sexte. Da hier der Grundton, als ursprüngliche Septime, als Dissonanz erscheint, so muß solche nach der einmal festgesezten Regel, wenn nicht schon die Sekunde in den andern Stimmen liegt, wie fig. b. gehörig vorbereitet und aufgelöst werden, z. E. fig. a. Inzwischen, da

die Dissonanz im Grundton liegt, so kann man auch von der Sekunde in entferntere Intervalle übergehen, z. E. fig. c.

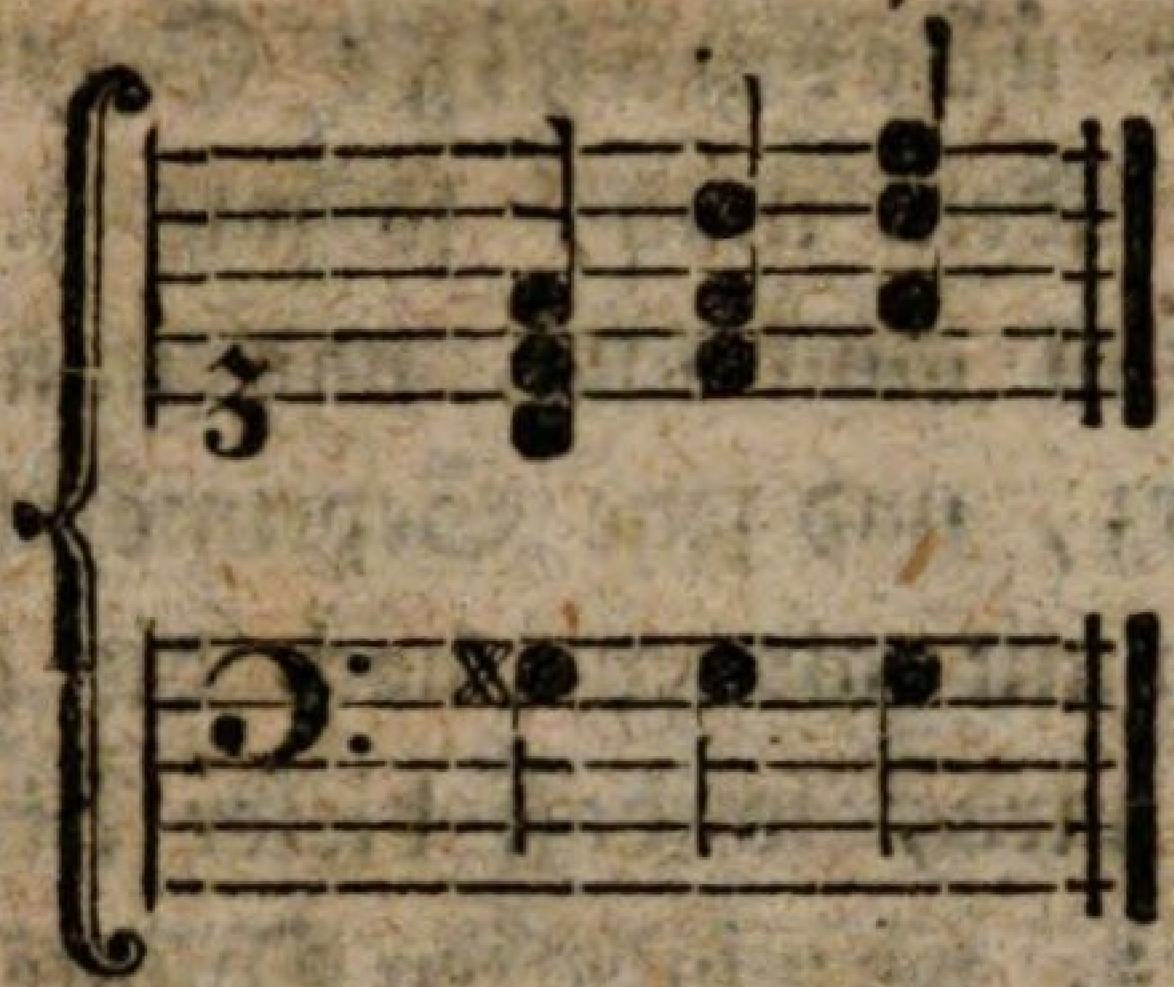


Anm. Die in diesem Akkord befindliche Quarte wird, so lange sie nicht übermäßig oder vermindert erscheint, völlig als Konsonanz behandelt.

Verminderter Septimenakkord.

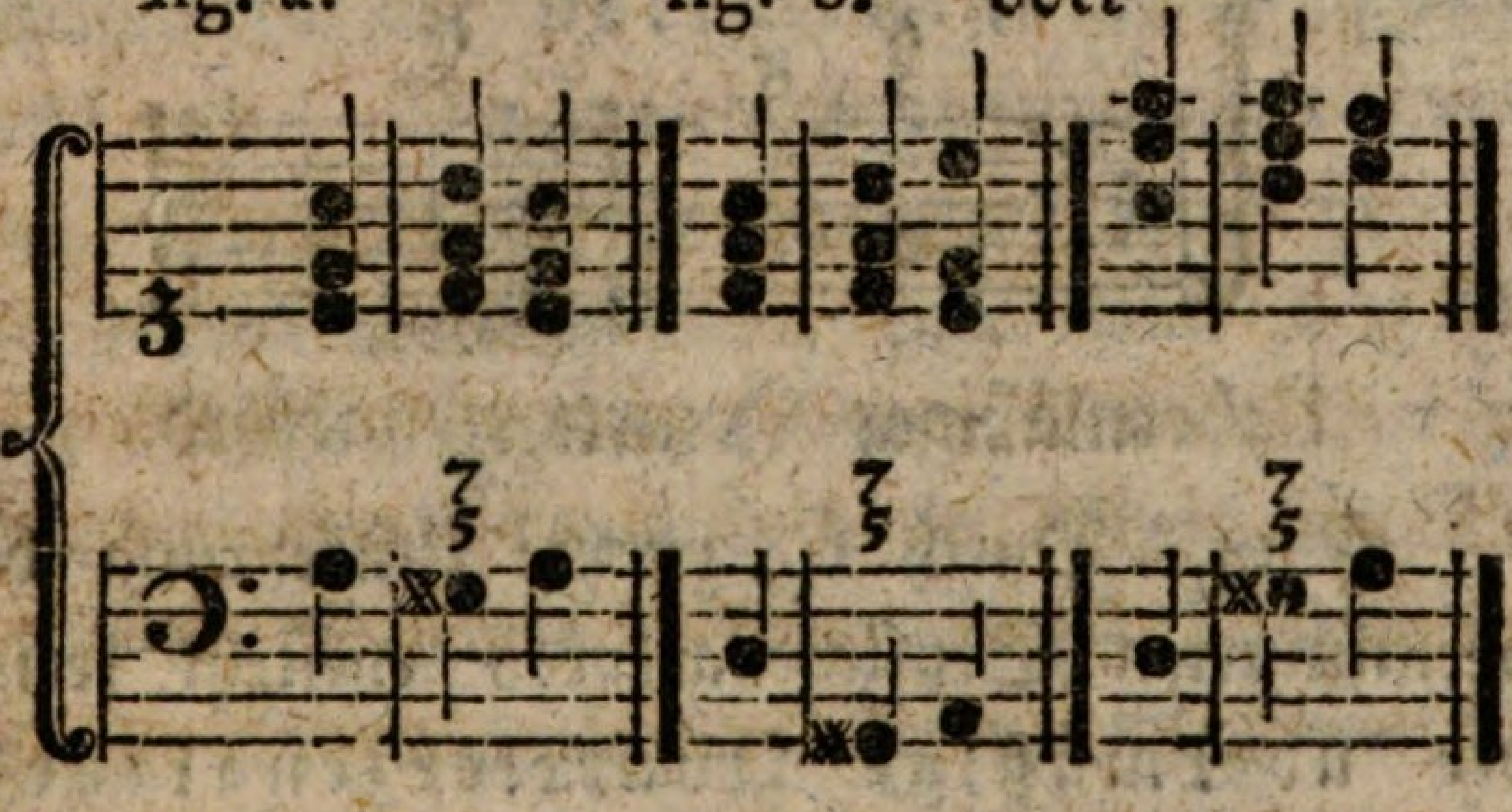
§. 12. Der verminderte Septimenakkord besteht aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, und jedes dieser Intervalle kann man nach Beschaffenheit der Umstände zur obersten Stimme machen, z. E.

Da



Da dieser Akkord außer der Septime, gegen die Grundstimme noch eine Dissonanz enthält, nämlich die verminderte Quinte, so pflegt man gewöhnlich das oberste Ende derselben mit der Septime zugleich eine Stufe abwärts aufzulösen, z. E. fig. a. Die Terz hingegen tritt lieber einen halben Ton auf- als abwärts, fig. b.

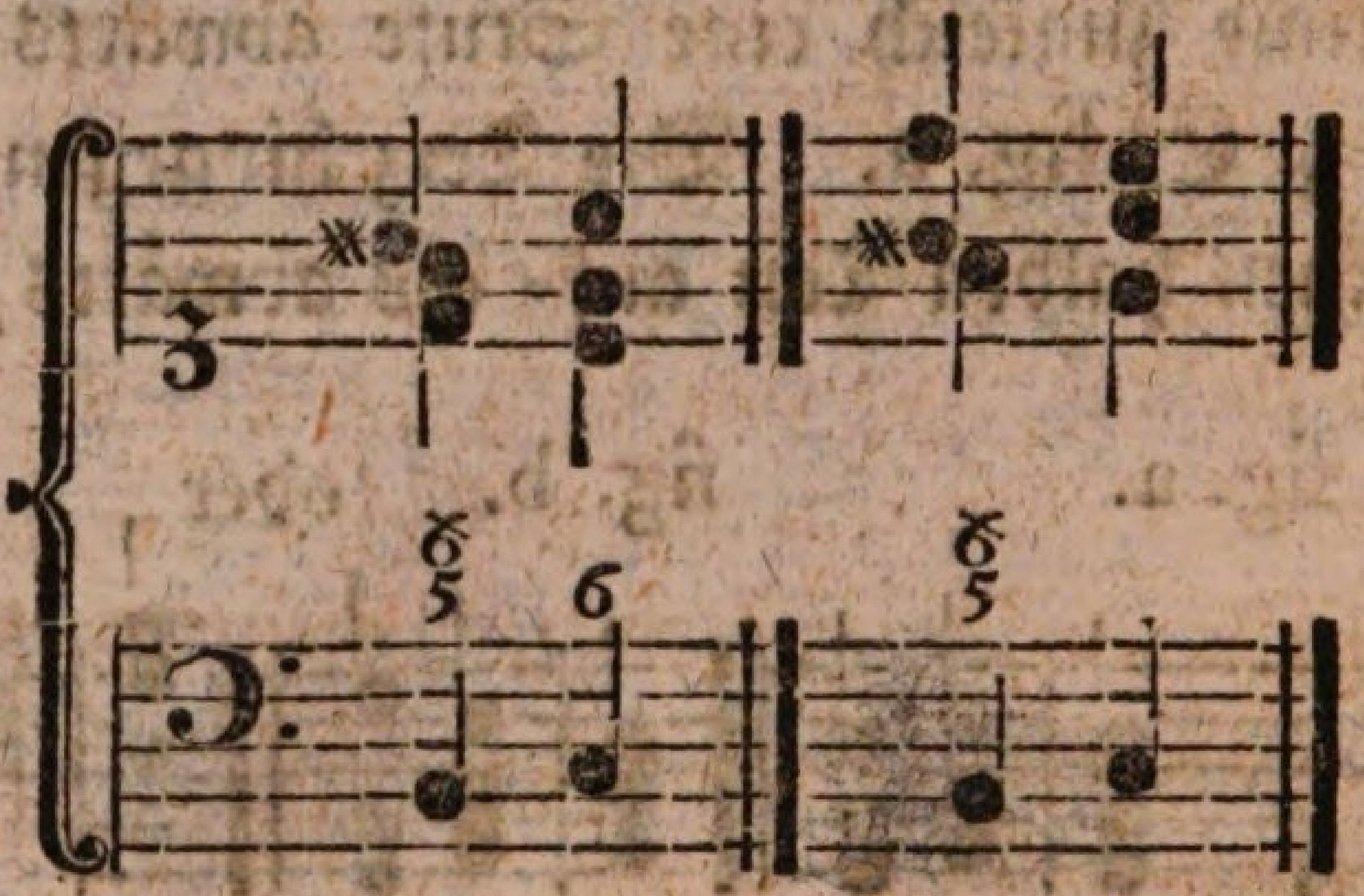
fig. a. fig. b. oder



Uebermäßiger Sextquintenakkord.

§. 13. Durch die erste Umkehrung dieses so eben angeführten verminderten Septimenakkords

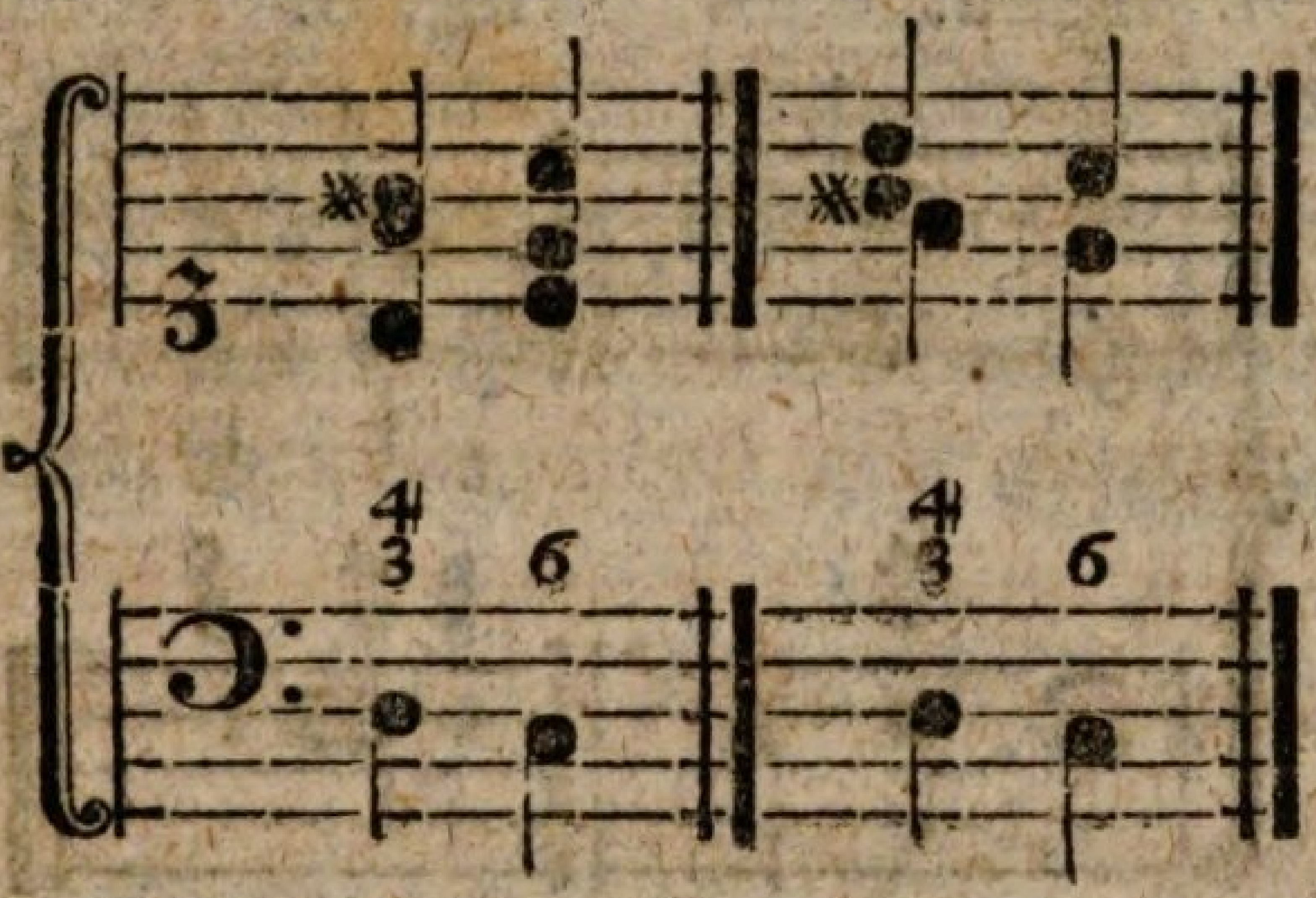
entsteht der übermäßige Sextquintenakkord, indem man, so wie §. 9. die Terz als Grundton annimmt, und nun jene Quinte hier als Terz, und jene Septime als Quinte erscheint, womit alsdenn noch die große Sexte verbunden wird, so daß dieser Akkord aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte besteht, und gewöhnlich in den Sextenakkord sich auflöst, indem die große Sexte um einen halben Ton steigt, und die Quinte um einen halben Ton abwärts geht, z. E.



Uebermäßiger Quartterzenakkord.

§. 14. Durch die zweyte Umkehrung des verminderten Septimenakkords entsteht ferner der übermäßige Quartterzenakkord, indem jene dort befindliche verminderte Quinte hier als Grundton angenommen, jene Septime hier zur kleinen Terz, und mit der übermäßigen Quarte und Sexte verbunden wird. Gewöhnlich

lich steigt die übermäßige Quarte um einen halben Ton, und die Terz fällt um so viel abwärts, und resolvirt ebenfalls in den Sextenakkord, z. E.

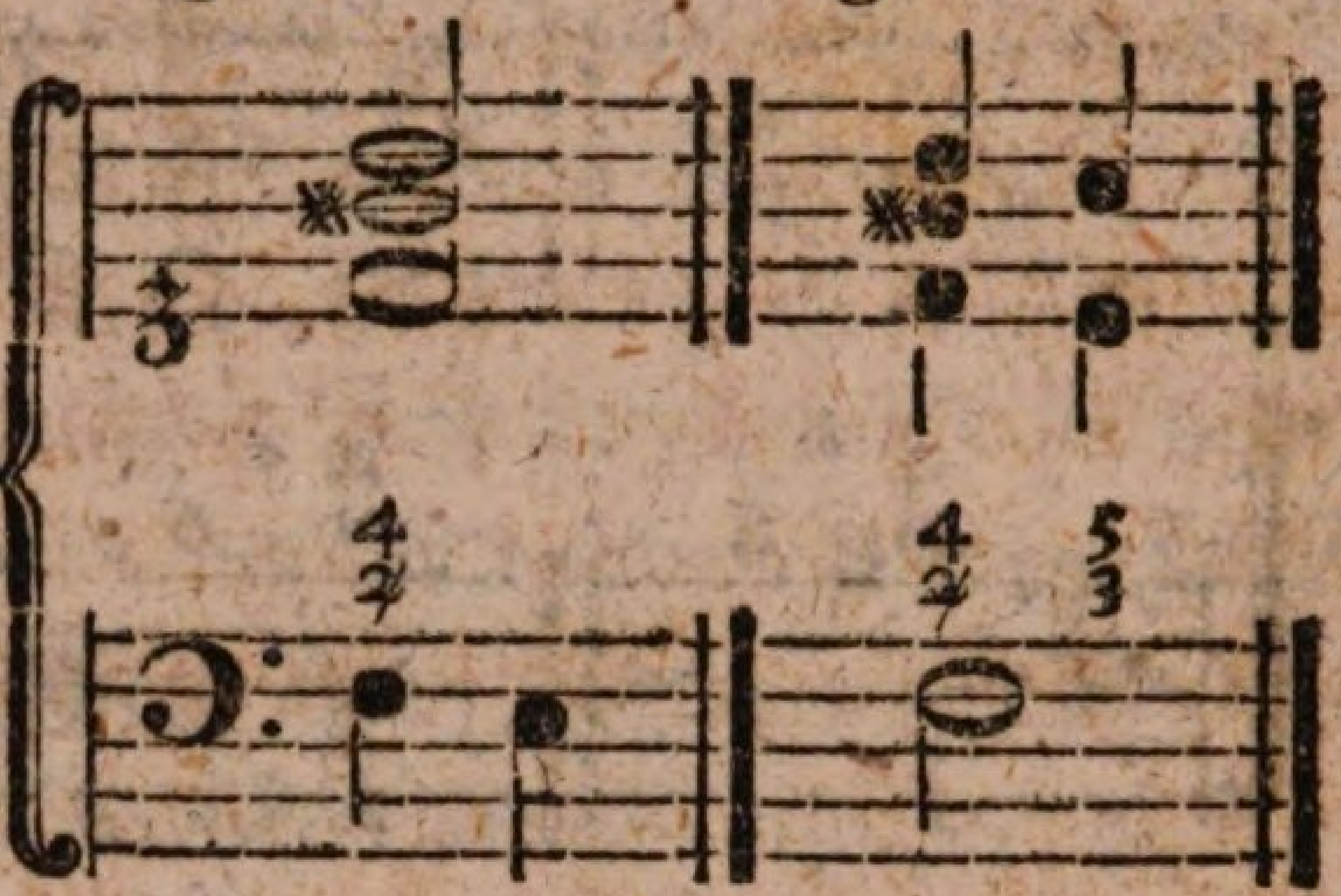


Uebermäßiger Sekundenakkord.

§. 15. Endlich entspringt noch durch die dritte Umkehrung aus dem verminderten Septimenakkord der übermäßige Sekundenakkord. Die in jenem verminderten Septimenakkord befindliche Septime wird hier als Grundton angenommen, jene kleine Terz hier zur Quarte, jene verminderte Quinte hier zur Sexte, so daß demnach dieser Akkord aus übermäßiger Sekunde, übermäßiger Quarte und großer Sexte besteht. Da der Grundton hier als Dissonanz zu betrachten ist, so fällt derselbe um einen halben Ton, wie z. E. fig. a., und nur in dem Fall, wenn die Sekunde als Vorschlag angebracht worden ist, bleibt der Baß

liegen, und die übermäßige Sekunde tritt alsdenn einen halben Ton über sich in die Terz, wie fig. b.

fig. a. fig. b.



Nonenakkord.

§. 16. Der Nonenakkord kömmt in doppeltem Verhältniß vor. Einmal als Vorhalt vom Hauptakkord, nämlich $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$, wo alsdenn die None, wenn der Baß liegen bleibt, sich in die Oktave auflöst, und nur in dem Fall, wenn der Baß in einen andern Ton übergeht, sich auch in einen andern auflöst; man nennt ihn den gemeinen Nonenakkord. Für's zweyte kömmt er vor: mit Terz und Septime, folglich $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$, und dieser führt die Benennung: Nonenseptimenakkord. Um jedoch von diesen Nonenakkorden, und zugleich von dem Unterschied zwischen Nonen und Sekunden sich

eine

eine richtige Vorstellung zu machen, muß man bis auf den Septimenakkord zurückgehen, und aus dessen ursprünglicher Entstehung auch den Nonenakkord ableiten. Der Septimenakkord entsteht nämlich, wenn man den siebenten Ton einer harten Tonfolge, mit dem in der Natur dieser Tonfolge liegenden verminderten Dreyklang, den Ton untersezt, aus welchem er entstanden ist, z. E. $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\\h\end{smallmatrix}$. Allein die Grundtöne der Septimenakkorde sind solche Töne, die in ihrer Entstehungsart wieder andre voraussetzen. In so fern man nun diese zum Grunde liegenden Töne darunter sezt, so erhält man eine dissonirende Verbindung, die aus $\begin{smallmatrix}9\\7\\5\\3\end{smallmatrix}$ besteht. Im vierstimmigen Satz pflegt man nun einen Ton desselben wegzulassen, und zwar bald die Septime, bald die Quinte. Wird die Septime ausgelassen, so besteht der Akkord aus $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$, und man erhält dadurch den gemeinen Nonenakkord; wird aber die Quinte ausgelassen, so besteht er aus $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$, und es entsteht folglich daraus der Nonenseptimenakkord. Kömmt nun, z. E. der Fall vor, daß der Septimenakkord $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\\g\end{smallmatrix}$

umgekehrt, und die Septime f zum Grundton angenommen wird, so entsteht der Akkord $\begin{matrix}d\\h\\g\\f\end{matrix}$, und g erscheint von f als Sekunde. Nimmt man aber den Grundton f mit dem darauf folgenden Nonenakkord $\begin{matrix}g\\c\\a\\f\end{matrix}$ an, so dissoniren f und g zwar auch gegen einander, aber in einem andern Verhältniß, nämlich in einer Entfernung von neun Stufen, und wo folglich die Vorbereitung und Auflösung dieser neunten Stufe eine andre Behandlung erfordert als die der zweyten Stufe. Diese Behandlung ist dann die nämliche, als die der Septime.

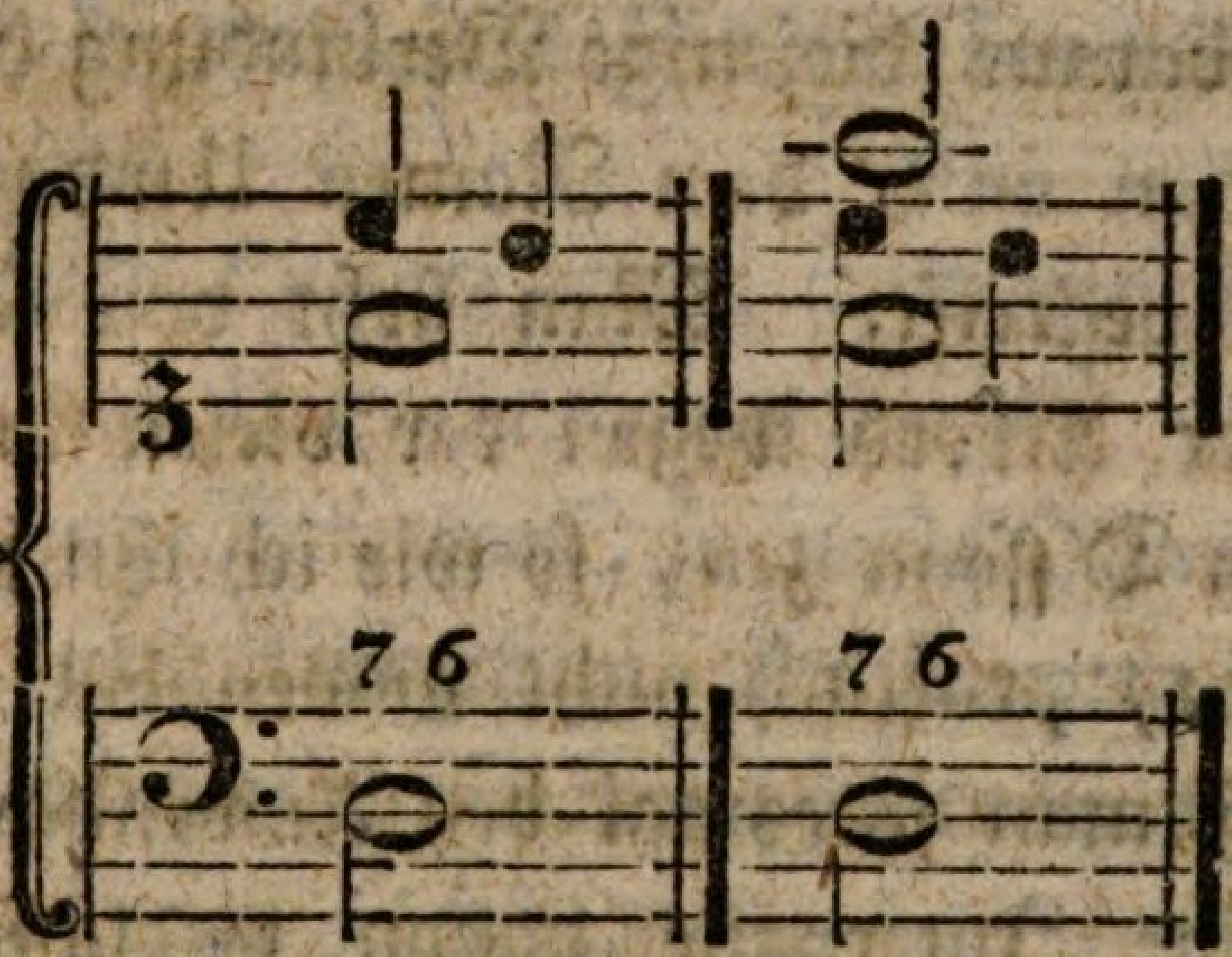
Anm. 1. So gut man den Septimenakkord auf den übrigen Stufen der Tonleiter ausüben kann, eben so auch den Nonenakkord. Nur in der weichen Tonart sind die große Sexte und die kleine und große Septime ganz unschicklich zur Ausübung des Nonenakkords.

Anm. 2. Die Bezeichnung dieses Akkords besteht, in so fern die None, Terz und Quinte bey sich führt, nur aus 9. Ist sie hingegen von der Septime begleitet, so wird auch der Akkord mit $\frac{9}{7}$ angezeigt.

Anm. 3. Aus diesem Nonenakkord entspringt noch ein andrer, nämlich: der Septimenak-

kord

kord mit nachschlagender Sexte, gewöhnlich 7 6 bezeichnet, wo die 7 als Vorschlag von der 6 anzusehen ist, und daher nie mit der Quinte, sondern mit der Terz und Oktave, oder auch mit verdoppelter Terz abgefertigt wird, als z. E. $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\7\\3\end{smallmatrix}$.



Undecimen= oder Quartquintenakkord.

§. 17. Auch der **Undecimenakkord** hat sein Daseyn den zum Grunde liegenden Tönen des Septimenakkords zu verdanken. Nimmt man z. E. den in der harten Tonart befindlichen Septimenakkord $\begin{smallmatrix}c\\a\\f\\d\end{smallmatrix}$, und den in der weichen $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\\h\end{smallmatrix}$, so entstund ja jener Grundton d als Quinte von g, wobey das h als mitklingend voraus gesezt wird, und der Grundton h als Quinte von e, bey welchem ebenfalls das g oder gis als mitklingend voraus gesezt wird. Sezt man nun zu

einem

einem solchen Septimenakkord noch die Töne, auf welchen die ursprüngliche Entstehung des Grundtons beruht, z. E. $\begin{matrix}c\\a\\f\\D\\h\\g\end{matrix}$ und $\begin{matrix}a\\f\\d\\H\\g\\e\end{matrix}$ u. s. f., so entsteht daraus diejenige Verbindung der Töne, welche man unter dem Namen **Undecimenakkord** begreift. Man sieht von selbst ein, daß dieser Akkord wegen der vielen in ihm befindlichen Dissonanzen, so wie ich ihn jezt abgeleitet habe, praktisch nicht anwendbar ist, sondern daß man jedesmal bey Anwendung desselben einige Intervalle davon weglassen muß. Aus der Weglassung verschiedner dieser Intervalle entsteht alsdenn insonderheit der **Quartquintenakkord**. Ueberhaupt aber lassen sich fünf Hauptfälle angeben, nach welchen der Undecimenakkord durch Auslassung bald dieses, bald jenes Intervalls, sich verändern läßt. Er besteht demnach ursprünglich aus dem Grundton, dessen Terz, Quinte, Septime, None und Undecime. Läßt man nun

1) Terz, Septime und None weg, so bleibt Quinte und Undecime oder Quarte, und dieses ist der gewöhnliche **Quartquintenakkord**, bey dessen Abfertigung man noch

die

die Oktave des Grundtons hinzufügt. Läßt man

2) Terz und Septime weg, so bleibt Quinte, None und Undecime oder Quarte, ebenfalls ein Quartquintenakkord, den man zum Unterschied vom vorigen: Quartquintenakkord mit der None benennen kann. Läßt man

3) Terz und Quinte weg, so bleibt Septime, None und Undecime oder Quarte. Läßt man

4) Terz und None weg, so bleibt Quinte, Septime, und Undecime oder Quarte, folglich der Quartquintenakkord mit der Septime. Läßt man

5) Septime und None weg, so bleibt Terz, Quinte und Undecime. Dieser Akkord ist am wenigsten praktisch anzuwenden, jedoch um deswillen zu bemerken nöthig, weil, wenn man ihn umkehrt, und dessen Terz zum Grundton annimmt, ein Akkord aus Terz, Septe und None entsteht, und alsdenn Sextenakkord mit der None genennt wird.

Anm. Aus der Umkehrung verschiedener dieser Akkorde ergeben sich wieder andre. Z. E. aus dem Num. 1. angezeigten Quartquintenakkord entsteht, wenn man die Quinte zum Grundton annimmt, der Quartseptimenakkord, womit

womit alsdenn der Grundton verbunden wird. Oder nimmt man die Undecime oder Quarte zum Grundton an, so entsteht daraus der Sekundquintenakkord, wozu man entweder die Quinte, oder auch den obern Theil der Sekunde verdoppelt. Aus der Umkehrung des Num. 4. angezeigten Akkords, entstehen, wenn er auf der fünften Stufe der Skala gemacht wird, und wo selbst die Septime klein ist, drey Akkorde, als: der Quartseptimenakkord mit der Terz, welcher aus Terz, Quarte und Septime besteht. Z. E. in G dur c g f d; der Sekundenakkord mit der Quinte, wenn nämlich die Undecime oder Quarte als Grundton erscheint, welcher aus Sekunde, Quarte und Quinte besteht, z. E. in G dur g f d c, und der Sekundquintenakkord mit der Sexte, wenn die Septime als Grundton erscheint, welcher aus Sekunde, Quinte und Sexte besteht.

Terzdecimenakkord.

§. 18. So wie die Nonenakkorde erst aus dem Septimenakkorde sich deutlich darstellen ließen, so lassen sich die Terzdecimenakkorde erst aus den Nonenakkorden gehörig entwickeln.

wickeln. Denkt man sich den Grundton eines Nonenakkords als mitklingende Quinte eines andern Akkords, so erhält man einen Akkord, in welchem alle Stufen der Skala harmonisch verbunden sind, der aber jedoch in Praxi nicht eher anwendbar ist, als bis einige Intervalle davon ausgelassen werden, und hier finden drey Fälle Statt. Nimmt man z. E. den Grundton des Nonenakkords $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\\h\\g\end{smallmatrix}$, so ist g mitklingende Quinte von c, dessen mitklingende Terz e ist, und so entstünde daraus der Akkord $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\\h\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$. Läßt man nun daraus

1) Quinte, None und Undecime weg, so bleibt $\begin{smallmatrix}13\\7\\3\end{smallmatrix}$ oder 6 oder $\begin{smallmatrix}e\\f\\h\\g\end{smallmatrix}$.

2) Terz, Quinte und None, so bleibt $\begin{smallmatrix}13\\11\\7\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ d. i. $\begin{smallmatrix}e\\c\\f\\g\end{smallmatrix}$.

3) Terz,

3) Terz, Quinte und Septime, so bleibt $\begin{smallmatrix}13\\11\\9\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$ als: $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\\a\end{smallmatrix}$.

Im 7ten §. dieses 3ten Kap. erschien durch den umgekehrten Hauptakkord die Sexte als Konsonanz; allein hier im Terzdecimenakkorde erscheint sie vom Grundton an gerechnet, als ein Intervall von dreyzehn Stufen als Dissonanz, und muß folglich wegen der erforderlichen Vorbereitung und Auflösung wohl von der Sexte unterschieden werden, daher auch die Benennung Terzdecime.

Anm. Den leztern aus dem Terzdecimenakkorde entspringenden Akkord, welcher bey Num. 3. angezeigt wurde, muß man nicht verwechseln mit dem Sekundenakkord, welcher zwar dem ersten Anschein nach so viel Aehnlichkeit hat, aber bey genauerer Zergliederung in einem ganz andern Verhältnisse erscheint. Nämlich der Sekundenakkord entstund nach §. 11. aus der dritten Umkehrung des Septimenakkords, z. E. aus $\begin{smallmatrix}a\\f\\d\\h\end{smallmatrix}$ — $\begin{smallmatrix}f\\d\\h\\a\end{smallmatrix}$, wo der Grundton a mit h im Verhältniß der Sekunde dissonirt, und die damit verbundene Sexte und Quarte, nach der Umkehrung nun aus Terz und Quinte besteht, beliebig ausweichen können. Hier aber im

Terz=

Terzdecimenakkord erscheinen auch die damit verbundenen Töne als Dissonanzen.

Folgerung.

§. 19. Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich, wie nöthig eine gehörige Behandlung der Dissonanzen für jeden Generalbaßspieler sey. Alle und jede Fälle hier anzugeben, würde für gegenwärtigen Plan zu weitläuftig werden, und es kann sich nach dem, was bisher darüber gesagt worden ist, ein jeder leicht helfen, wenn dergleichen vorkommen; zumal wenn er einen guten mündlichen Unterricht dabey zur Seite hat. Es können freylich vor jedem Intervall des Haupt-, Sexten- und Sextquartenakkords, Vorschläge angebracht werden, ja, oft mehrere zugleich; und folglich giebt es eine Menge dissonirender Akkorde, indem man gar oft nur zufällig einen Ton um einen chromatischen halben Ton erhöht, theils um der Melodie mehr Annehmlichkeit zu geben, theils aber auch, um desto geschwinder in eine fremde Tonart übergehen zu können.

Schlußanmerkung.

§. 20. Noch halte ich für nöthig, einige Benennungen nachzuhohlen, deren man sich

beym Vortrag des Generalbasses bedient. Dahin gehören

1) Tonika, d. i. der Hauptton eines Tonstücks. §. 3.
2) Dominante, die Quinte des Haupttons. §. 3.
3) Unterdominante, d. i. die Quarte.
4) Mediante, d. i. die Terz, weil sie im Dreyklang in der Mitte liegt.
5) Untermediante, d. i. die Sexte des Grundtons.
6) Subsemitonium ist der halbe Ton unter dem Grundton, und gleichbedeutend mit der Septime.

Zweyter Abschnitt.

Von der richtigen Behandlung der Akkorde.

Verschiedene Arten der Bewegung.

§. 1.

In Ansehung des Gebrauchs dieser Akkorde ist schon beyläufig erwähnt worden, daß man die Melo-

Melodie oder oberste Stimme auf eine dreyfache Art nehmen kann, so wie es sich am schicklichsten thun läßt. Dadurch kann man die allzugroßen Sprünge desto besser vermeiden, die sich durchaus mit einem guten Generalbaßspieler nicht vereinigen lassen. Die Akkorde müssen so eng wie möglich an einander genommen werden; und gesezt auch, es bedürfe hie und da eines Sprungs, so darf es nie nach einem dissonirenden, sondern konsonirenden Akkorde geschehen, weil sonst dadurch die so nöthige Auflösung verlohren geht. Man theilt die Fortschreitung der Akkorde ein in die

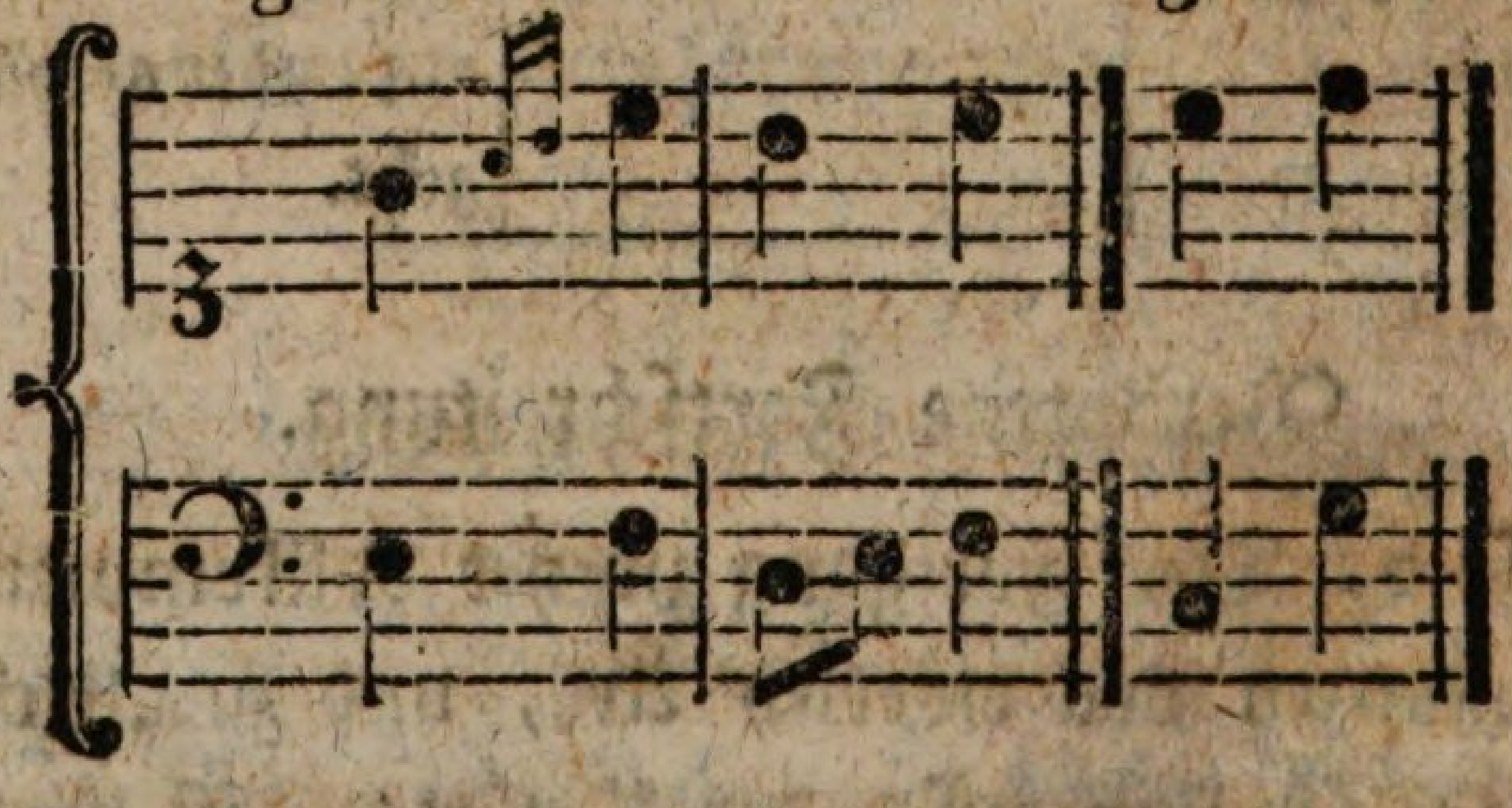
gerade Bewegung. (motus rectus) d. i. wenn zwey konsonirende Intervalle zugleich steigen.	Gegenbewegung, (motus contrarius) wenn ein Ton auf- und der andre abwärts geht.	Seitenbewegung, (motus obliquus) wenn eine Stimme liegen bleibt, und die andre auf- oder abwärts geht.

Verbotene Fortschreitung.

§. 2. Der Fortgang zweyer vollkommenen Konsonanzen von einerley Art, und zu gleicher Zeit, es sey nun auf- oder abwärts, ist verboten. Dahin gehören zwey oder mehrere mit

einander steigende oder fallende Quinten und Oktaven. Einer solchen fehlerhaften Fortschreitung ist man bey der geraden Bewegung am meisten ausgesezt, und sie bedarf demnach große Vorsicht. Die Gegenbewegung ist die beste, indem man, wenn der Baß steigt, in der rechten Hand entgegen geht, und wenn der Baß fällt, in der rechten Hand ausweicht. Verdeckte Quinten (das sind solche, aus welchen, wenn der Raum zwischen den Intervallen mit Noten ausgefüllt wird, offenbare Quinten entstehen, z. E. fig. a.) sind anders nicht als in den Mittelstimmen erlaubt, in den beyden entgegengesezten äußersten Stimmen aber verboten; ausgenommen in dem gewöhnlichen Fall, wenn die Oberstimme um eine Sekunde, und die Grundstimme um eine Quinte steigt, z. E. fig. b.

fig. a. fig. b.



Be-

Behandlung der Ziffern.

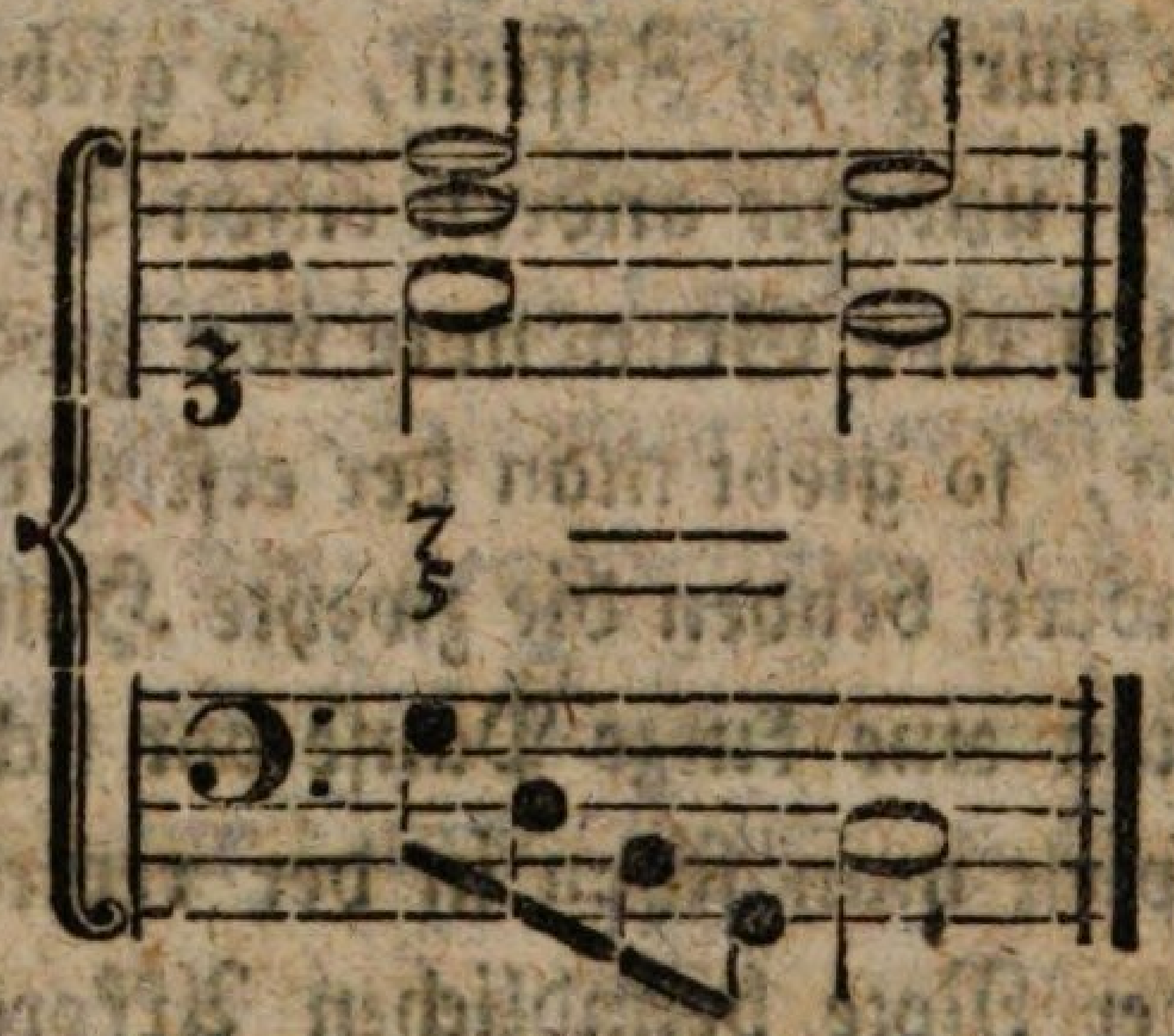
§. 3. Man darf in der obern Hand nie mehr und nie weniger Töne spielen, als durch die über der Grundstimme befindlichen Ziffern angezeigt sind. Stehen solche über einander, so werden sie zugleich abgefertigt; stehen sie neben einander, wie z. E. 76, 56 u. d. gl., so werden sie nach dem Werth der Grundnote in zwey gleiche Theile eingetheilt. Besteht aber die Grundnote aus drey Theilen, z. E. und enthält nur zwey Ziffern, so giebt man der ersten zwey, und der andern einen Theil. Enthält hingegen eine Grundnote von zwey Theilen drey Ziffern, so giebt man der ersten die Hälfte, und den andern beyden die zweyte Hälfte. Oft haben Noten eine kurze Pause vor sich, und in dem Fall spielt man schon in der rechten Hand, den auf der Note befindlichen Akkord auf die Pause.

Anm. In der rechten Hand geht man nie höher als in $\bar{e}$ oder höchstens $\bar{\bar{f}}$ hinauf.

Erklärung einiger dabey vorkommenden Ausdrücke.

§. 4. Steht über oder unter einer Grundnote t. s. (tasto solo, die Taste allein); so

spielt man, wie der Ausdruck anzeigt, mit der linken Hand die Töne allein. Steht aber unis. (all unisono im Einklang) dabey, so spielt die rechte Hand die nämlichen Töne in der Oktave mit. Ein ✕ über einer Note zeigt den harten (dur), und ein b den weichen (moll) Dreyklang oder Akkord an, so wie ohnehin diejenigen Noten, welche nicht beziffert sind, mit dem Akkorde abgefertigt werden. Durchgehende Noten bezeichnet man mit einem Strich, z. E.



Uebersicht der gewöhnlich vorkommenden Akkorde.

§. 5. Zur deutlichern Uebersicht will ich hier den noch ungeübtern Generalbaßspielern die gewöhnlichsten Ziffern nebst den dazu gehörigen hersetzen, um in vorkommenden Fällen sich so lange Raths erhohlen zu können, bis sie endlich durch fleißige Uebung es so weit gebracht

haben,

haben, daß sie dergleichen nicht mehr bedürfen.

zur	6	gehört	die	3
zu	$\not 6$	—	—	$\substack{4\\3}$
zu	$\substack{6\\4}\,\substack{5\\3}$	—	—	8
zu	$\substack{6\\5}$	—	—	3
zu	$\substack{5\\4}$	—	—	8
zu	$\substack{7\\5}$	—	—	3
zu	$\substack{4\\3}$	—	—	6
zu	$\substack{4\\2}$	—	—	6
zur	2	—	—	$\substack{6\\4}$
zu	$\substack{5\\2}$	—	—	2
zur	4	—	—	$\substack{8\\5}$
zur	$4\sharp$	—	—	$\substack{6\\2}$
zur	$4\flat$	—	—	$\substack{6\\6}$
zur	$5\flat$	—	—	$\substack{6\\3}$
zur	$\not 5$	—	—	$\substack{7\\2}$ und $\substack{\not 7\\3}$
zu	56	und	65	$\substack{8\\3}$
zu	$\substack{7\\6}$	—	—	3
zu	76	—	—	3
zu	$\substack{\not 7\\4\\2}$	—	—	5
zur	9	—	—	$\substack{5\\3}$
zu	98	—	—	$\substack{5\\3}$
zu	$\substack{9\\4}$	—	—	5
zu	$\substack{9\\6}$	—	—	3
zu	$\substack{9\\7}\,\substack{8\\6}$	—	—	$3.$

Was ein angehender Generalbaßspieler thun müsse.

§. 6. So wie ein angehender Generalbaßspieler angefangen hat, in leichten Exempeln sich zu üben; so lasse man ihn jedesmal es auch in Noten setzen, denn dadurch lernt er desto gründlicher zu Werke gehen, und macht gewiß gute Fortschritte. Bey mehrerer erlangter Fertigkeit gewöhne man ihn an's Transponiren auf- und abwärts, durch ganze und halbe Töne, damit er in vorkommenden Fällen sich zu helfen, und seine Pflichten vollkommen zu erfüllen im Stande ist.

Behandlung der Akkorde.

§. 7. Es ist nicht nöthig, die bey einem Tonstück vorkommenden Akkorde jedesmal in der rechten Hand dreystimmig zu spielen, sondern, sobald man ein Pedal hat, kann man auf diesem die Grundtöne, und alsdenn mit beyden Händen die dazu erforderlichen Ziffern abfertigen. Es lassen sich dadurch in den Mittelstimmen selbst, nicht nur zweckmäßige und zierliche Ausweichungen anbringen, sondern es gewinnt auch dadurch die Melodie an richtigem Vortrag. Besonders ist dieses, wie im folgenden Abschnitt weitläuftiger gezeigt werden wird, bey Chorä-

len

len nothwendig, wo auf das Halten der Melodie viel ankömmt, und die Kraft der Harmonie dadurch erst recht bewirkt werden kann, wenn die Mitteltöne, insonderheit die des Tenor's, in ihrer gehörigen Lage ausgedrückt werden. Gesezt auch, daß man auf dem Klavier, aus Mangel eines Pedals, die Grundnoten mit der linken Hand spielen muß, so kann man doch die linke Hand schon daran gewöhnen, der rechten zu Hülfe zu kommen.

Worauf man beym Akkompagniren zu sehen habe.

§. 8. Was das Akkompagniren zu einer Musik anlangt, so hat man hier auf verschiedene Stücke Rücksicht zu nehmen. Daß man einen Akkord so spielen muß, wie er da steht, und vom Komponisten angezeigt worden ist, ohne ihn zu harpeggiren, oder zu brechen, bedarf wohl kaum einer Erinnerung. Aber mit desto größerm Nachdruck verdient empfohlen zu werden, daß man ja bey einer Musik die Orgel nie stärker ziehe, als es sich mit der übrigen Begleitung verträgt. In vollen Chören kann man nicht nur den Baß im Pedal, sondern auch die übrigen Stimmen im Manual nach Beschaffenheit der übrigen Instrumentalbegleitung verstär-

ken; (wovon jedoch alle sogenannte Schreyregister ausgenommen sind) aber in Arien, bey Solo's und Recitativen muß man sich vornämlich nach der Singstimme richten. In Recitativen kann man dem Sänger sehr gut durch Zwischenakkorde zu Hülfe kommen, welche man jedoch von den meisten Komponisten durch Ziffern angezeigt findet. Haltende Noten hält man nur im Pedal oder Manual, ohne die dazu gehörigen Signaturen mitzuhalten. Vergl. Kap. 2. dritten Abschn. §. 7. Bey Arien kann man, wo zwey Klaviere in einer Orgel vorhanden sind, die Register so ziehen, daß, sobald die Singstimme eintritt, die Grundtöne auf dem einen, und die Harmonie auf dem andern vorgetragen werden; um alsdenn das vorkommende forte mit Hülfe des Pedals desto besser zu bewirken. Ist die Stimme des Solosängers schwach, so kann man die mehrsten Akkorde während seines Vortrags auch nur zweystimmig abfertigen.

Zusatz.

§. 9. Sehr oft habe ich gefunden, daß zwischen einer Musik, z. E. zwischen einem Chor und Recitativ, oder zwischen Recitativ und Arie u. s. f. der Orgelspieler beliebig fantasirt; allein dies ist ganz unzweckmäßig. Chöre und

Arien sind ja ohnehin mit Ritornells oder Zwischenspielen versehen, wozu also dergleichen Schnörkeleyen, die weder Dichter noch Komponist sich dachten, und folglich nicht zur Sache gehören? — Der Generalbaßspieler hat eben nicht mehr zu thun, als jeder andre Akkompagnist, d. h. sich streng an seine vorgeschriebenen Noten und Signaturen zu halten. Was würde wohl heraus kommen, wenn jeder auf seinem Instrumente ein solches Zwischenspiel vorbringen wollte? — Das Vorspiel, unter welchem die Instrumente gestimmt werden, geschieht jedesmal aus C dur, und wenn alles in Ordnung ist, wird ganz kurz und bündig, ohne alle Umschweife, in den vorliegenden Ton hinein modulirt.

Knechts Orgelschule für Anfänger und Geübtere.

Türk von den wichtigsten Pflichten eines Organisten.

Drit-

Dritter Abschnitt.

Vom Choralspielen.

Kittels angehender Organist, bestehend in einer gründlichen Anweisung, wie ein Kirchengesang mit der Orgel begleitet werden muß ꝛc. Erfurt, bey Beyer und Maring angekündigt.

Behandlung der Choräle.

§. 1.

Bey Chorälen hat man nicht nur die Grundnoten, sondern auch die dazu gehörige Melodie mit vorgezeichnet, wobey man alsdenn lediglich auf die innere Harmonie der Mittelstimmen zu sehen hat, damit solche richtig vorgetragen werde. Die Baßnoten fertigt man mit dem Pedal ab, und nun kann man mit beyden Händen, nicht nur die Melodie deutlich und vernehmlich vortragen, sondern auch eine jede Mittelstimme in der ihr zukommenden Lage behandeln. Am besten werden Anfänger sich damit bekannt machen, wenn sie das Vierlingsche oder

Rempt-

Kemptsche Choralbuch sich anschaffen, in welchen sie alle Melodieen auf diese Weise sehr musterhaft behandelt finden. Und gesezt auch, daß man den Anfang auf dem Klavier ohne Pedal macht, so muß man sich doch gleich anfangs an die Vertheilung der Mittelstimmen in beyde Hände gewöhnen. Vergl. §. 7. des vorigen Abschnitts.

Zwischenspiele.

§. 2. Die Uebergänge von einer Strophe zur andern, oder die sogenannten Zwischenspiele, müssen sich lediglich nach dem Inhalt des Liedes, oder vielmehr nach dem Inhalt der vorzutragenden Strophe, und nicht nach der Fertigkeit, und nach den willkührlichen Einfällen eines Orgelspielers richten. Eine jede Strophe muß richtig ausgehalten, und alsdenn durch wenige mit dem Inhalt übereinstimmende Akkorde zur folgenden übergegangen werden, so daß wirklich durch die Begleitung der Orgel Andacht befördert und erhalten wird. Nur der bezeugt hierbey Kunst und Geschicklichkeit, der dem Inhalt, und dem Orte, wo er sich befindet, so angemessen wie möglich spielt; nicht aber derjenige, der durch seine willkührlichen Sprünge und Laufer die Zuhörer mehr in's Theater

und

und auf den Tanzsaal, als in die Kirche versezt.

Anm. Man nennt dieses, wenn jeder Gedanke passend ausgedrückt wird, den lebendigen Ausdruck.

Vorspiel.

§. 3. Es bedarf ein Choral auch eines Vorspiels, und dies ist noch ein schwerer Punkt. Ein Choralvorspiel erfordert nicht nur, so viel wie möglich, den Inhalt des Liedes auszudrücken, und die Zuhörer darauf vorzubereiten, sondern auch dem Orte angemessen es vorzutragen. Leztres bedarf eines eigenen richtigen Gefühls, das durch oftmaliges Anhören guter Muster, durch einen guten Unterricht und durch eigenes Nachdenken sich immer besser ausbilden muß. Das erstere aber erfordert schon richtige Kenntniß von dem regelmäßigen Fortgang einer Tonart in die andre, und davon das Nöthigste in den folgenden Paragraphen.

Angekündigt wurde im vorigen Jahre ein Werk über diesen Gegenstand von Hummel in Berlin, unter dem Titel: Modulationen durch alle Dur- und Molltöne, nach den Regeln des reinen Satzes zusammen gezogen.

Ton-

Tonausweichung oder Modulation.

§. 4. Es hört sich unangenehm zu, wenn man einen damit unbekannten Orgelspieler, immer nur in einer Tonart so ängstlich herumspielen hört, als ob er sich nicht getraue in eine andre überzugehen; aber noch unangenehmer, wenn er ja in eine andre übergegangen ist, und sich nun nicht wieder heraus zu helfen weiß. Ein Orgelspieler muß daher wissen, wie und in welche Tonarten er ausweichen kann, wenn er auf den Inhalt seines Liedes vorbereiten, oder sonst dem Ort und der Sache angemessen, etwas vortragen will. Es kann dies auch bey dem, der nur einigermaßen Lust dazu hat, eben so schwer nicht halten, wenn man ihn nach und nach bey gutgewählten Stücken darauf aufmerksam zu machen sucht, ihm darin das regelmäßige zeigt, und mit unter auch wohl das unregelmäßige hören läßt, um theils ihn selbst davon zu überzeugen, theils aber auch seinem Gehör bey Zeiten die gehörige Richtung zu geben.

Wie sie geschehe.

§. 5. Die Ausweichungen der verschiedenen Tonarten in einander, gründen sich auf die ersten Regeln des Generalbasses, und auf die nähere Verwandtschaft, in welcher gewisse Töne schon

schon an sich mit einander stehen. Die Durtöne gründen sich von Seiten ihrer Ausweichungen auf ein andres Verhältniß, als die der Molltöne, da sie schon in ihren Tonfolgen unterschieden sind. Jeder Durton weicht in Sekunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte aus, nicht aber in die Septime. Ein Mollton hingegen, in Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, aber nicht in die Sekunde. Wie und auf welche Art es ohngefähr geschehen könne, davon in den folgenden Paragraphen.

Ausweichung der Durtöne.

§. 6. Ein Durton weicht aus

1) in die Sekunde, und zwar der Molltonart, weil die Terz davon in der diatonischen Tonfolge der Haupttonart enthalten ist. Z. E. die Sekunde von c ist d, dessen große Terz fis, die kleine f. Leztre nun ist in der Tonfolge von c enthalten, nicht aber jene, folglich moll.

2) in die Terz, ebenfalls in die Molltonart, weil die große Terz von dieser Terz auch nicht in der diatonischen Tonfolge der harten Tonart enthalten ist. Z. E. von e ist gis die große Terz; wollte man nun in's e dur gehen,

hen, so wäre dies ein Fehler, weil gis nicht in der Tonfolge von c dur enthalten ist

3) in die Quarte, und zwar in die Durtonart. Desgleichen auch

4) in die Quinte, ebenfalls der Durtonart, weil von beyden die große Terz in der Tonfolge des Hapttons enthalten ist. Endlich

5) in die Sexte, und zwar wieder in die Molltonart, indem die Terz von dieser Sexte jedesmal aus dem Grundton besteht, und zwar im weichen Verhältniß. Z. E. von c ist a die Sexte, und die Terz von a ist c, folglich die kleine Terz.

§. 7.

Ausweichung aller Durtonarten.

C dur.

1) in d moll. 2) e moll. 3) f dur. 4) g dur. 5) a moll.

D dur.

1) in e moll. 2) fis moll. 3) g dur. 4) a dur. 5) h moll.

E dur.

1) in fis moll. 2) gis moll. 3) a dur. 4) h dur. 5) cis moll.

F dur.

1) in g moll. 2) a moll. 3) b dur. 4) c dur. 5) d moll.

G dur.

1) in a moll. 2) h moll. 3) c dur. 4) d dur. 5) e moll.

A dur.

1) in h moll. 2) cis moll. 3) d dur. 4) e dur. 5) fis moll.

H dur.

1) in cis moll. 2) dis moll. 3) e dur. 4) fis dur. 5) gis moll.

Cis dur.

1) in dis moll. 2) eis (f) moll. 3) fis dur. 4) gis dur. 5) ais (b) moll.

Dis oder Es dur.

1) in f moll. 2) g moll. 3) gis oder as dur. 4) b dur. 5) c moll.

Fis dur.

1) in gis moll. 2) b moll. 3) h dur. 4) cis dur. 5) dis (es) moll.

Gis oder As dur.

1) in b moll. 2) c moll. 3) cis dur. 4) dis (es) dur. 5) f moll.

B dur.

1) in c moll. 2) d moll. 3) es dur. 4) f dur. 5) g moll.

Ausweichung der Molltöne.

§. 8. Eine Molltonart weicht aus

1) in die Terz, und zwar der Durtonart, weil die Terz von dieser Terz in der diatonischen Ton-

Tonfolge des Hauptrons groß enthalten ist. Z. E. die kleine Terz von a ist c, und dessen große Terz ist e; folglich aus a moll in c dur.

2) in die Quarte der Molltonart, weil die Terz von dieser Quarte in der diatonischen Tonfolge der herrschenden Tonart klein erscheint. Z. E. von a ist d die Quarte, die Terz von d ist f.

3) in die Quinte der Molltonart, aus vorigen Gründen.

4) in die Sexte der Durtonart, weil diese Sexte jedesmal eine große Terz in der Tonleiter der Molltonart findet. Z. E. von a ist f die Sexte, und von f, a die große Terz.

5) in die Septime der Durtonart, aus vorigen Gründen. Denn gedenkt man sich z. E. a moll, so ist g die Septime. Die Terz von dieser Septime ist h. h aber erscheint in der Tonfolge von a moll als ein ganzer Ton, folglich in g dur.

§. 9.

Kurze Uebersicht einer jeden Molltonart.

A moll.

1) in c dur. 2) d moll. 3) e moll. 4) f dur. 5) g dur.

H moll.

1) in d dur. 2) e moll. 3) fis moll. 4) g dur. 5) a dur.

C moll.

1) in es dur. 2) f moll. 3) g moll. 4) as dur. 5) b dur.

D moll.

1) in f dur. 2) g moll. 3) a moll. 4) b dur. 5) c dur.

E moll.

1) in g dur. 2) a moll. 3) h moll. 4) c dur. 5) d dur.

F moll.

1) in as dur. 2) b moll. 3) c moll. 4) des (cis) dur. 5) es dur.

G moll.

1) in b dur. 2) c moll. 3) d moll. 4) es dur. 5) f dur.

Gis oder As moll.

1) in h (as) dur. 2) cis (des) moll. 3) dis (es) moll. 4) e (fes) dur. 5) fis (ges) dur.

B moll.

1) in des (cis) dur. 2) es moll. 3) f moll. 4) as dur. 5) ges (fis) dur.

Cis moll.

1) in e dur. 2) fis moll. 3) gis moll. 4) a dur. 5) h dur.

Es moll.

1) in ges (fis) dur. 2) as moll. 3) b moll. 4) ces (h) dur. 5) des (cis) dur.

Fis moll.

1) in a dur. 2) h moll. 3) cis moll. 4) d dur. 5) e dur.

Welche Ordnung man dabey zu beobachten habe. 1) In einer Durtonart.

§. 10. Was nun die Ordnung anbetrift, nach welcher eine jede dieser Tonarten, in die in den vorigen §. beschriebenen fünf andre, theils näher, theils entfernt verwandten Tonarten ausweicht; so lassen sich zwar in allgemeinen Regeln darüber angeben, bey denen aber jedoch mehrmals nach Beschaffenheit der Absicht, welche man zu bewirken hat, Ausnahmen Statt finden können. Eine Durtonart weicht gewöhnlich zunächst in die Quinte oder Dominante aus, weil diese sich nicht nur als vollkommene Konsonanz zur Tonika verhält, sondern auch schon von Natur sich mitklingend zeigt, und wie der Name sagt, dominirt, d. i. den Vorrang behauptet. Dann geht sie gern in die mit ihr zunächst verwandte Molltonart über, folglich in die Sexte; alsdenn in die Quarte, weil auch diese noch mit zu dem ersten Grad der Verwandtschaft gehört, und von da in Sekunde und Terz.

Anm. Dies wäre ohngefähr ein schicklicher Gang; der aber auch eine andre Richtung leidet, und sie um so mehr bedarf, je mehr der Inhalt des Gegenstandes, den man vorzutragen hat, es erfordert.

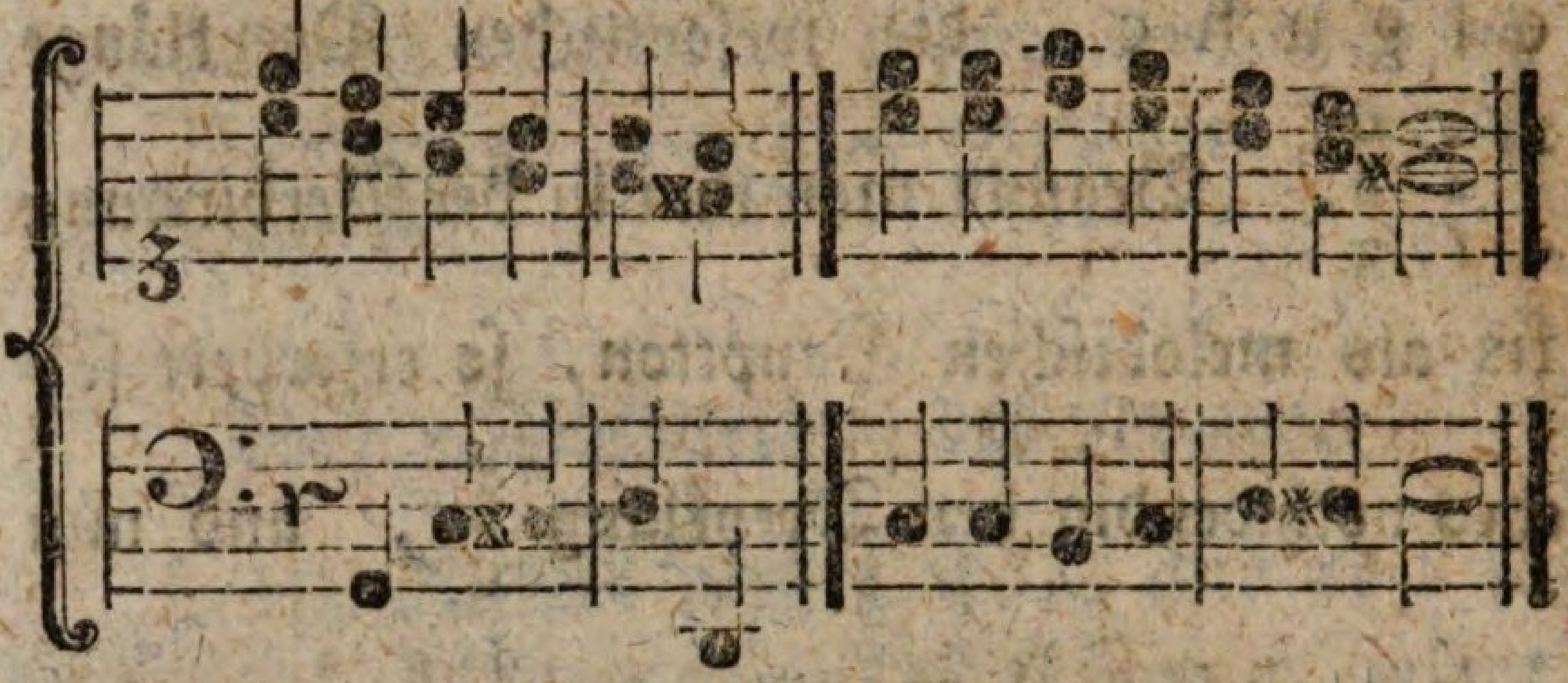
Nähere Erläuterung des vorigen.

§. 11. Nimmt man z. E. C dur an, so kann man nach dem, was §. 6. und 7. gesagt worden ist, in g dur, a moll, e moll, d moll und f dur moduliren. Nicht, als ob es jedesmal auf diese Weise geschehen müsse, sondern man kann auch aus a moll zuerst in das in gleichem Grad verwandte f dur gehen, und hat man noch Zeit und Stoff zur Ausführung seines Plans übrig, noch in d und e moll. Oft aber leidet es die Zeit nicht, alle diese Tonarten durchzupassiren, zumal, wenn eine jede derselben nach einem gehörigen Rythmus (§. 15. dieses Abschnitts) ausgeführt werden soll, und man läßt es nach Beschaffenheit der Umstände nur bey einigen bewenden. Die Ausweichung selbst, oder der Uebergang von einer Tonart zur andern, gründet sich auf die drey wesentlichen Dreyklänge einer jeden Tonart, in so fern man nämlich einen dieser wesentlichen Töne der Tonart erhöht oder erniedrigt, und dadurch den charak-

charakteristischen Ton zum Eintritt in eine andre Tonart enthält. So enthält die Tonfolge c d e f g a h c, die wesentlichen Dreyklänge $\begin{matrix} g & c & d \\ e & a & h \\ c & f & g \end{matrix}$. Braucht man nun in der Verbindung fis als melodischen Hauptton, so erfordert solches nothwendig den Dreyklang $\begin{matrix} a \\ fis \\ d \end{matrix}$, und nun entsteht eine neue Verbindung $\begin{matrix} d & g & a \\ h & e & fis \\ g & c & d \end{matrix}$, folglich ist man aus c dur in g dur ausgewichen, oder man hat dahin modulirt. Will man aber in die verwandte Molltonart moduliren, so kann solches ebenfalls durch den charakteristischen Ton gis geschehen, oder in das im gleichen Grad verwandte f dur, durch den charakteristischen Ton b. Jedoch geschieht eine solche Ausweichung nicht immer durch Ergreifung des charakteristischen Tons, sondern eben so gut auch durch einen vermittelnden Akkord und vermittelst durchgehender Ausweichungen.

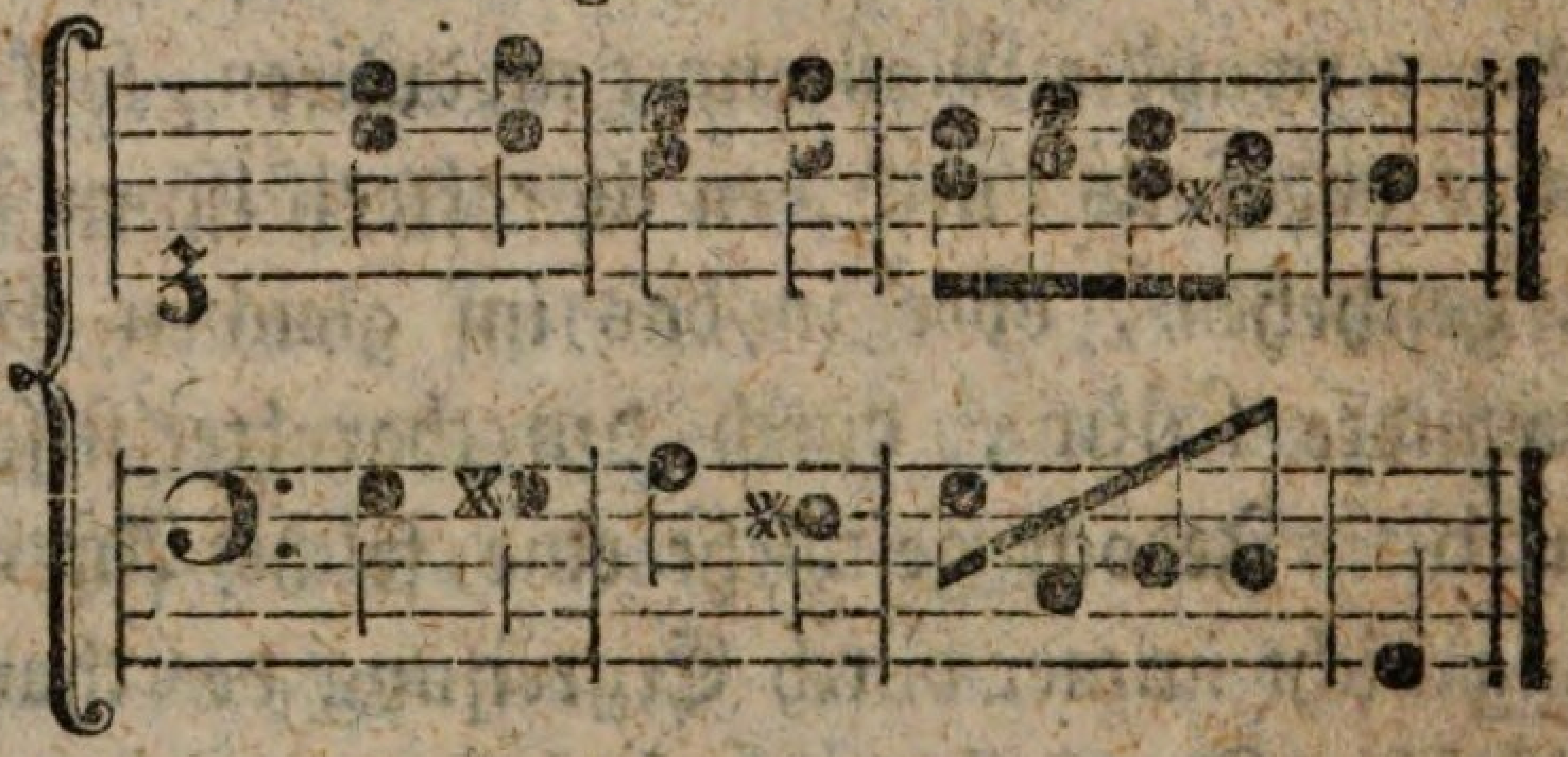
Durch einen vermittelnden Akkord, z. E.

Aus C in g dur. Aus C dur in a moll.

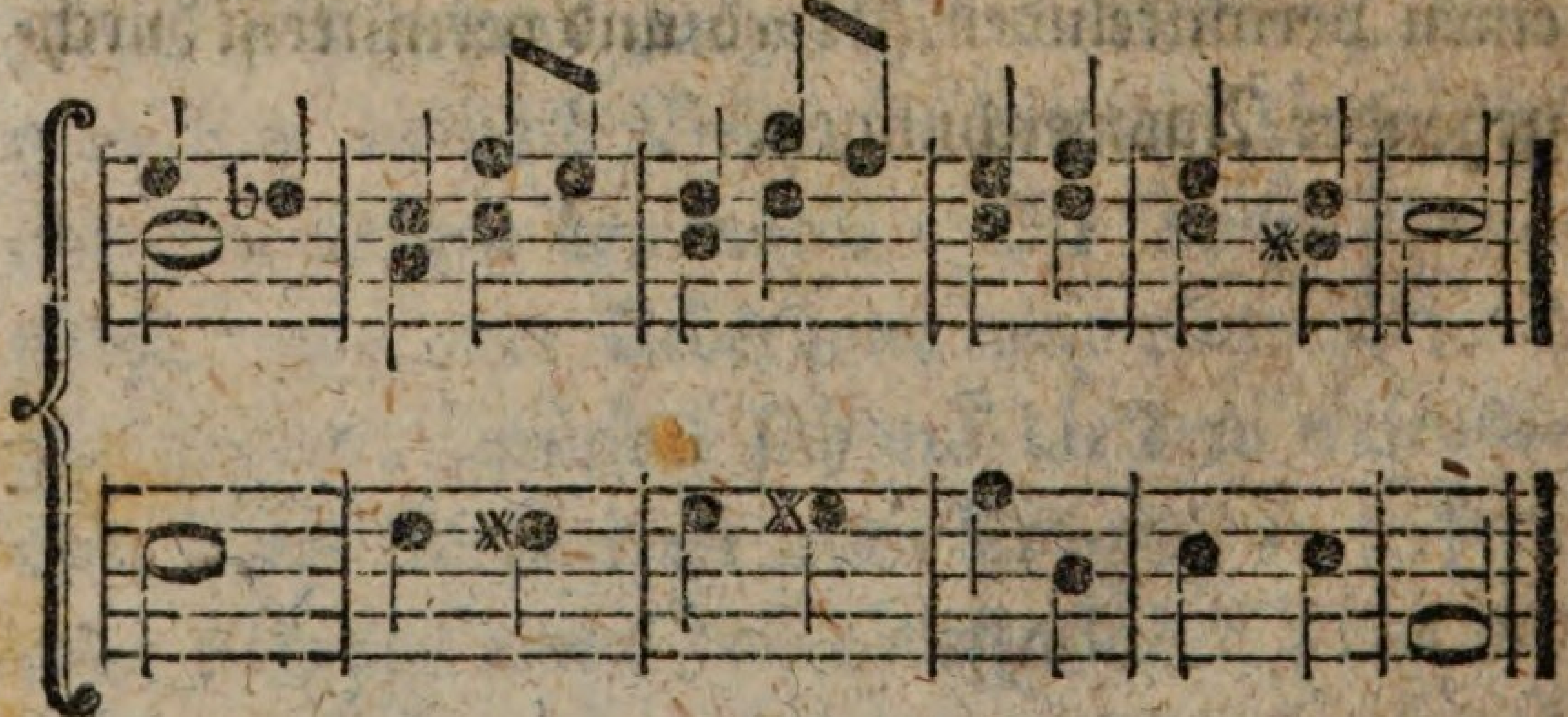


Vermittelst durchgehender Ausweichungen, z. E.

Aus C in g dur.



Aus C dur in A moll.



Anm. Einem Anfänger muß dieses anfangs durch faßliche Beyspiele so deutlich wie möglich gemacht werden; aber in der Folge muß er auch selbst gut gesezte Stücke durchgehen, und sich die verschiedenen Wendungen anmerken, in welchen geschickte Tonkünstler ihre Uebergänge von einer Tonart in die andre einzukleiden pflegen.

2) In eine Molltonart.

§. 12. Eine Molltonart modulirt demnach zunächst in die mit ihr verwandte Durtonart, dann in die Quinte und Quarte der Molltonart, weil diese in der nächsten Verwandtschaft mit einander stehen. Und ist noch Zeit übrig, und der Ausführung des Gegenstandes es angemessen, in die Sexte und Septime der Durtonart. Dieses geschieht nun ebenfalls wieder auf verschiedene Art. Will man z. E. aus A moll in c dur moduliren, so kann dieses geschehen, theils durch einen vermittelnden Akkord, z. E. fig. a., theils vermittelst einer durchgehenden Ausweichung, z. E. fig. b.

fig. a.

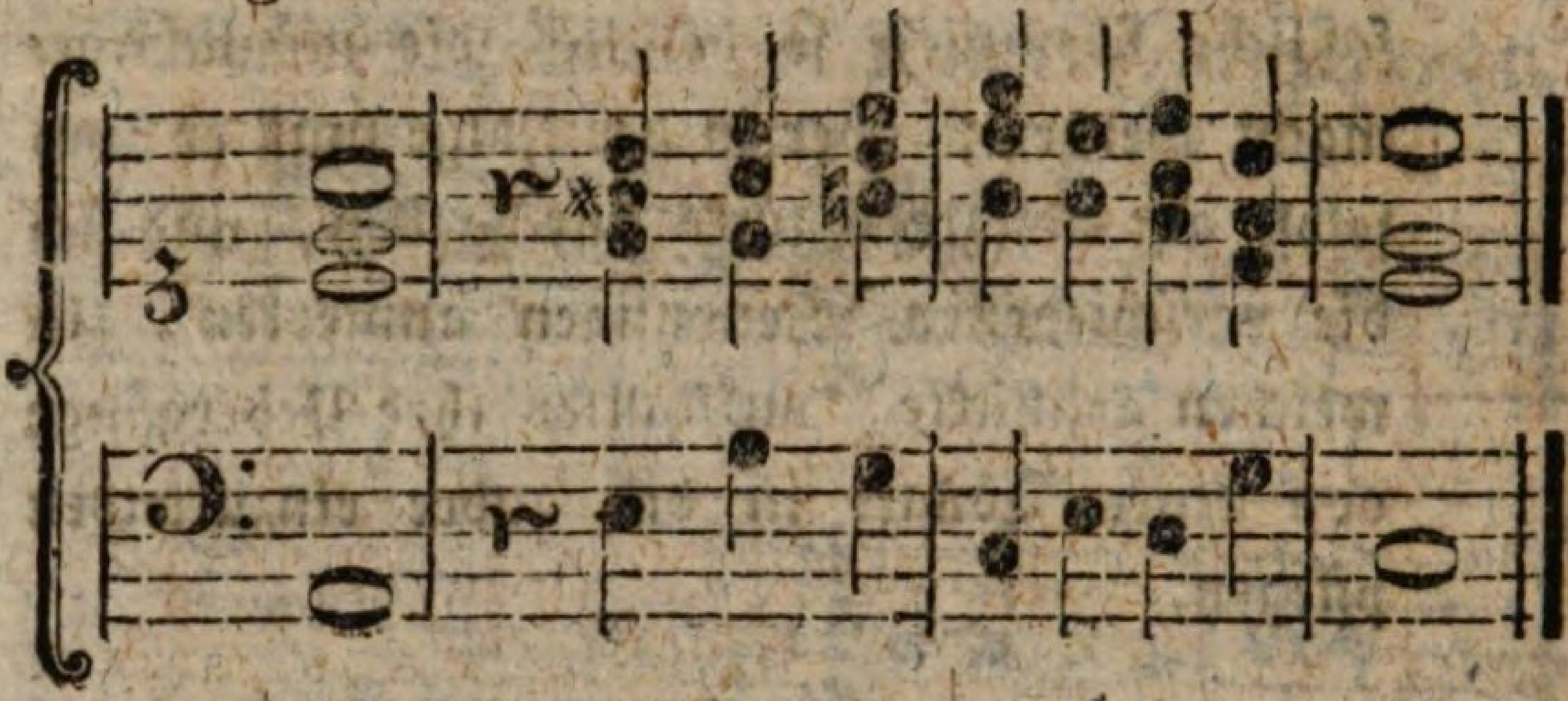
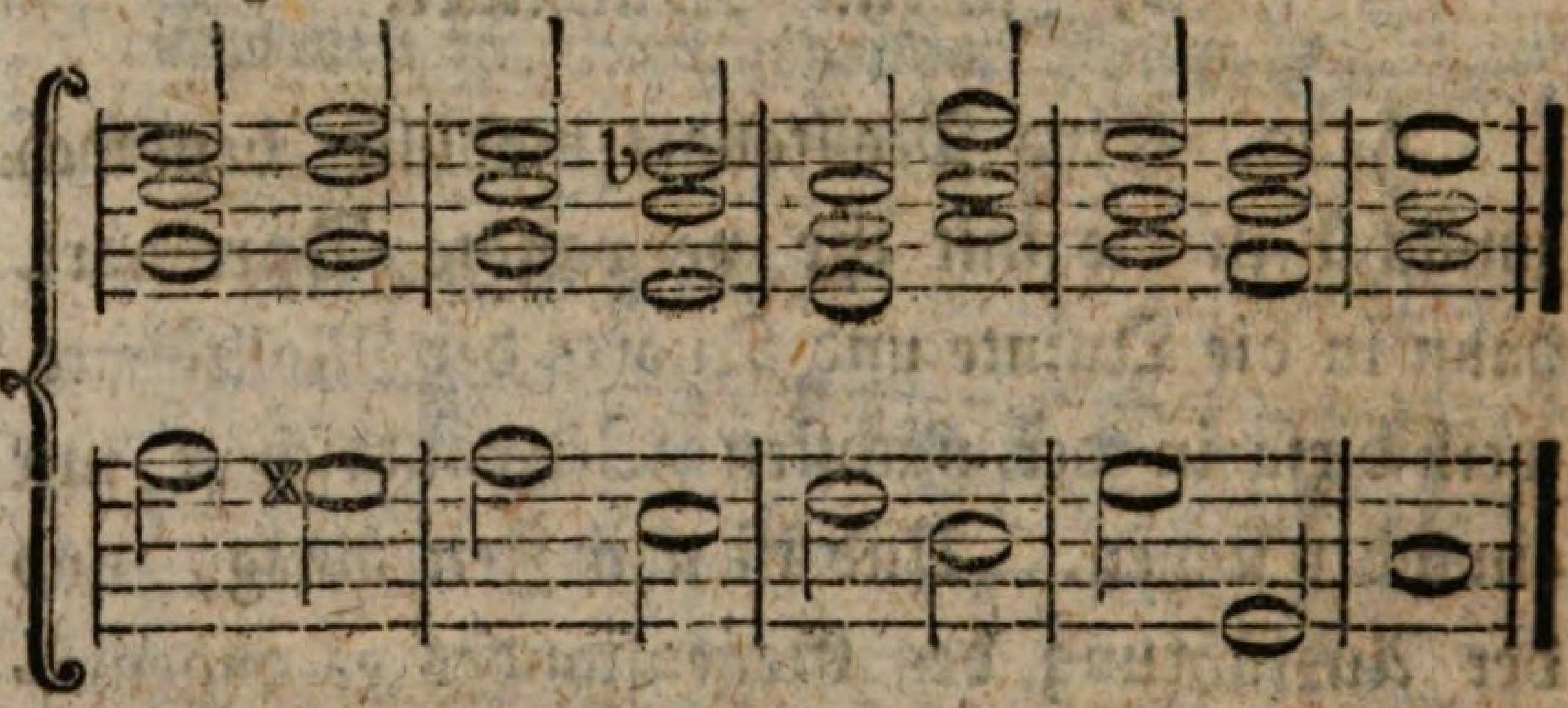


fig. b.



Will man aber aus A moll in die Quinte und Quarte der Molltonart, so geschieht dieses entweder durch Ergreifung ihres charakteristischen Tons, oder durch einen vermittelnden Akkord, oder auch vermittelst einer durchgehenden Ausweichung. Z. E. aus A moll in e moll ist der charakteristische Ton dis, fig. a.; aus A moll in d moll cis, fig. b.

fig. a.

fig. a.

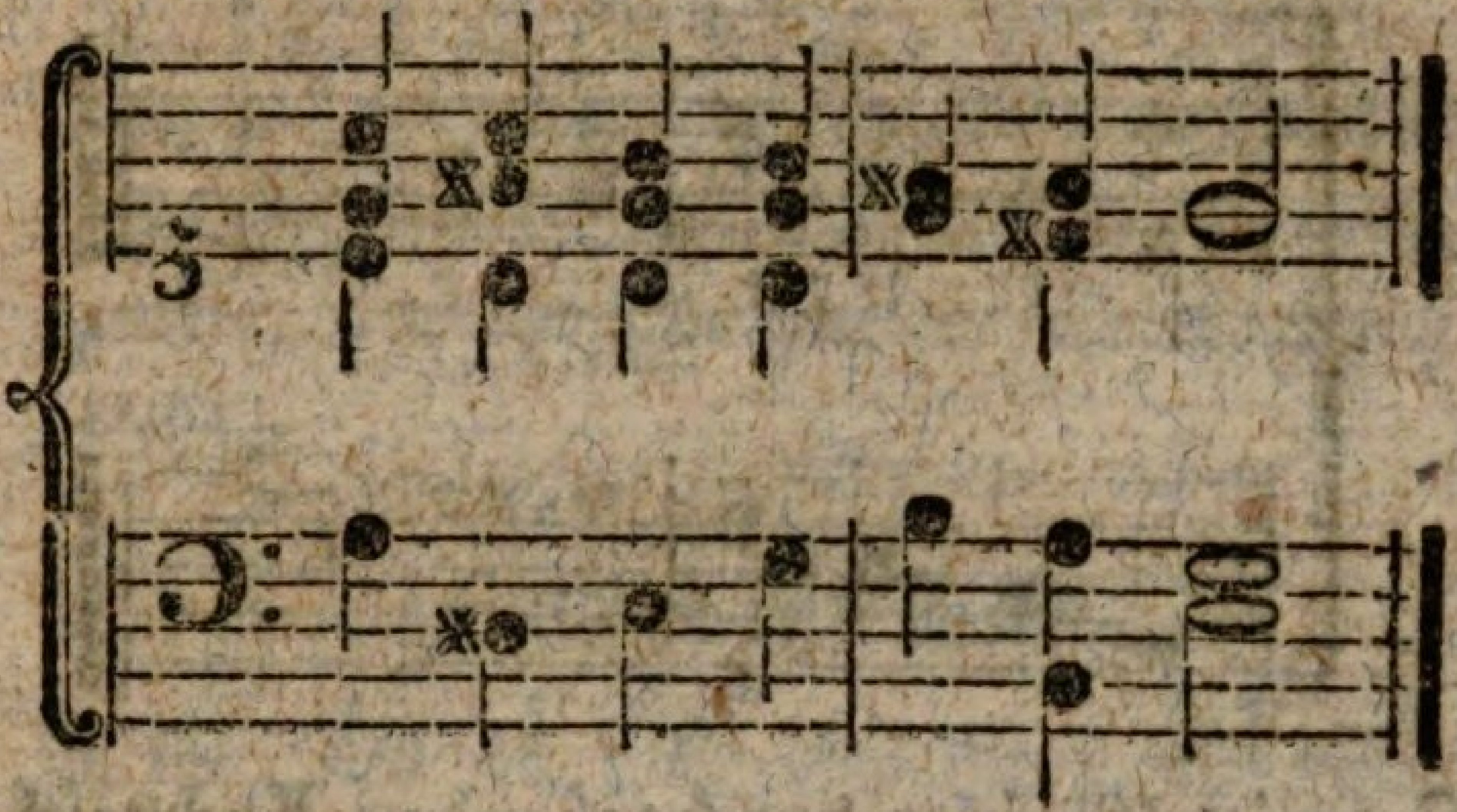
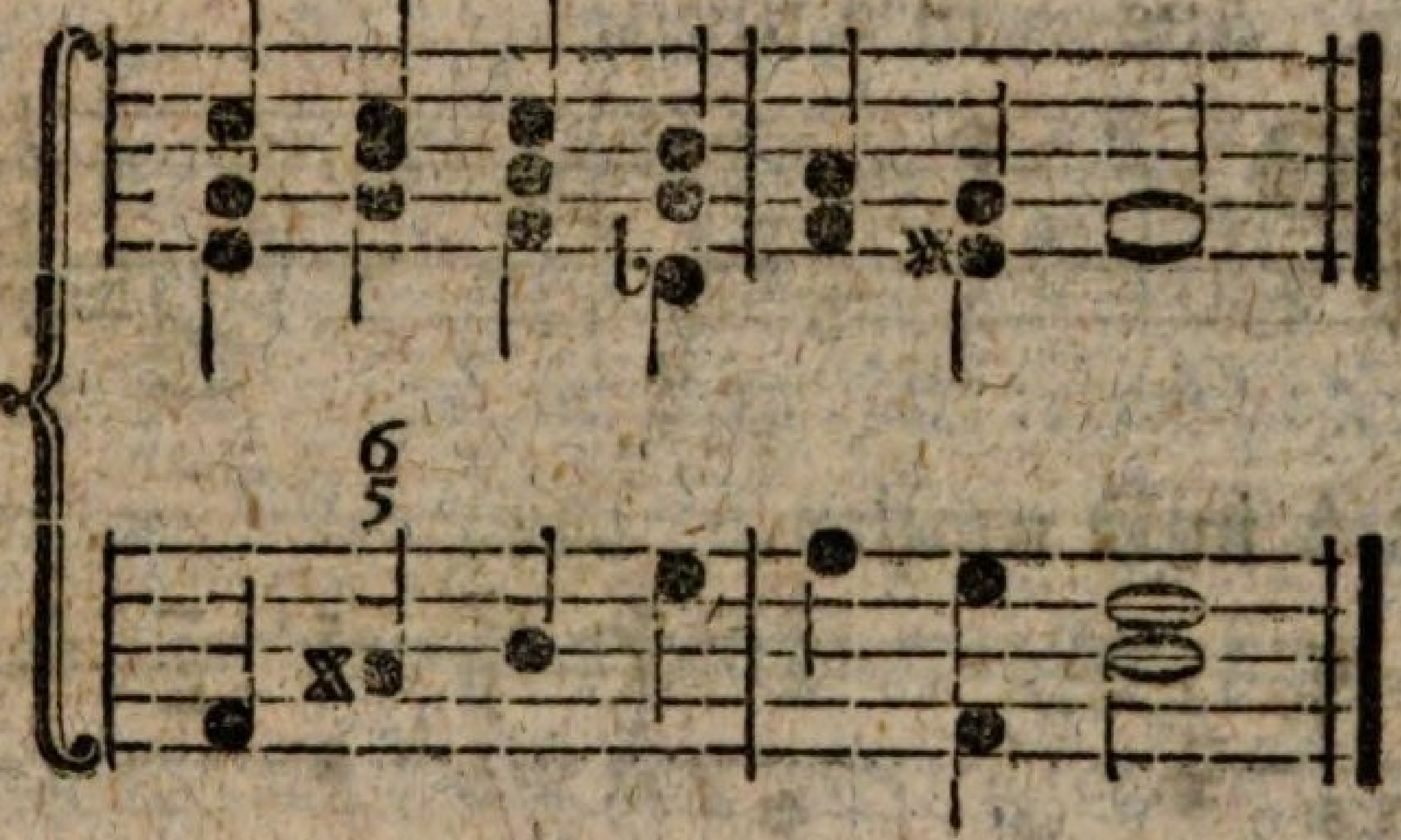
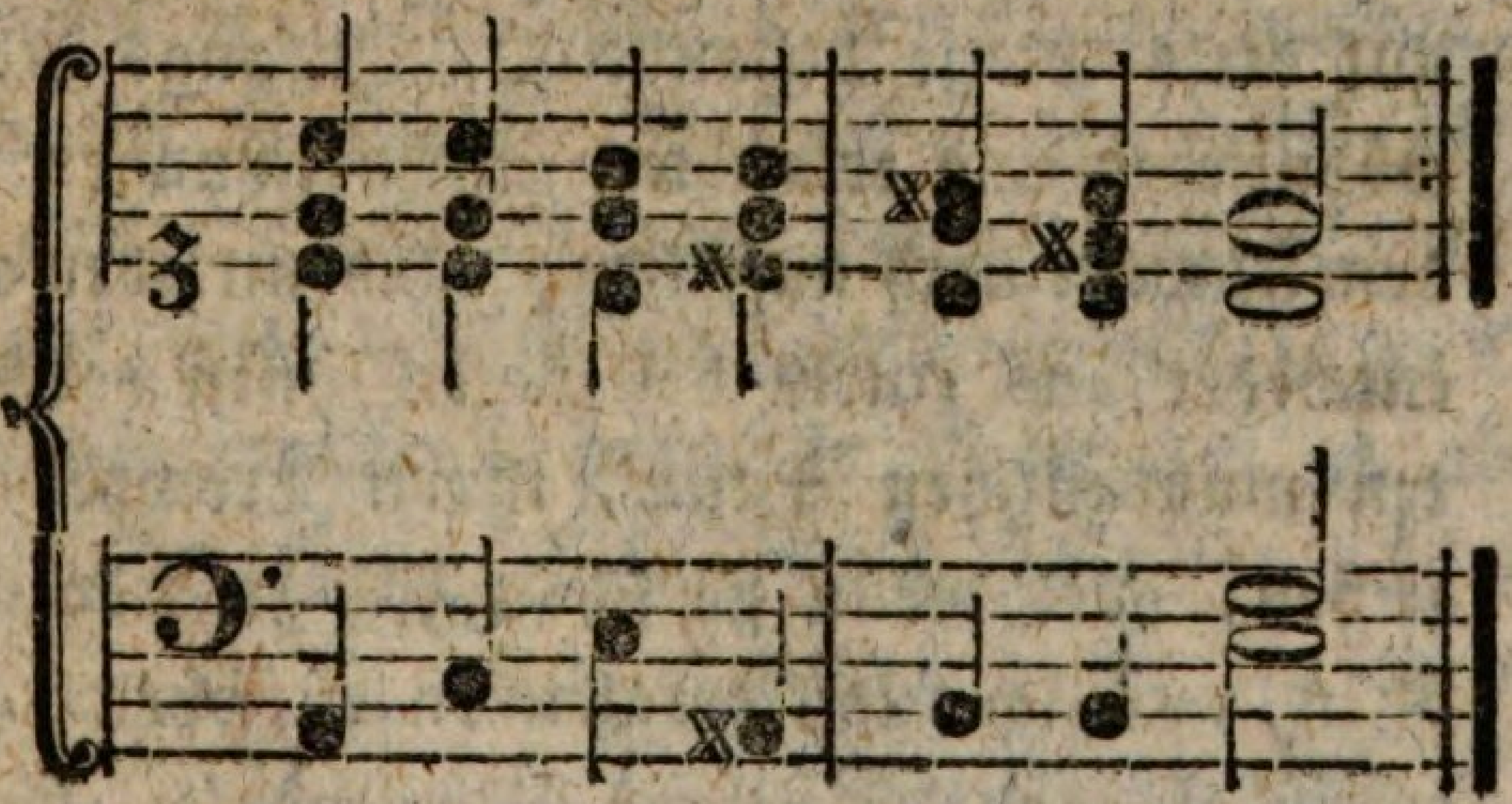


fig. b.

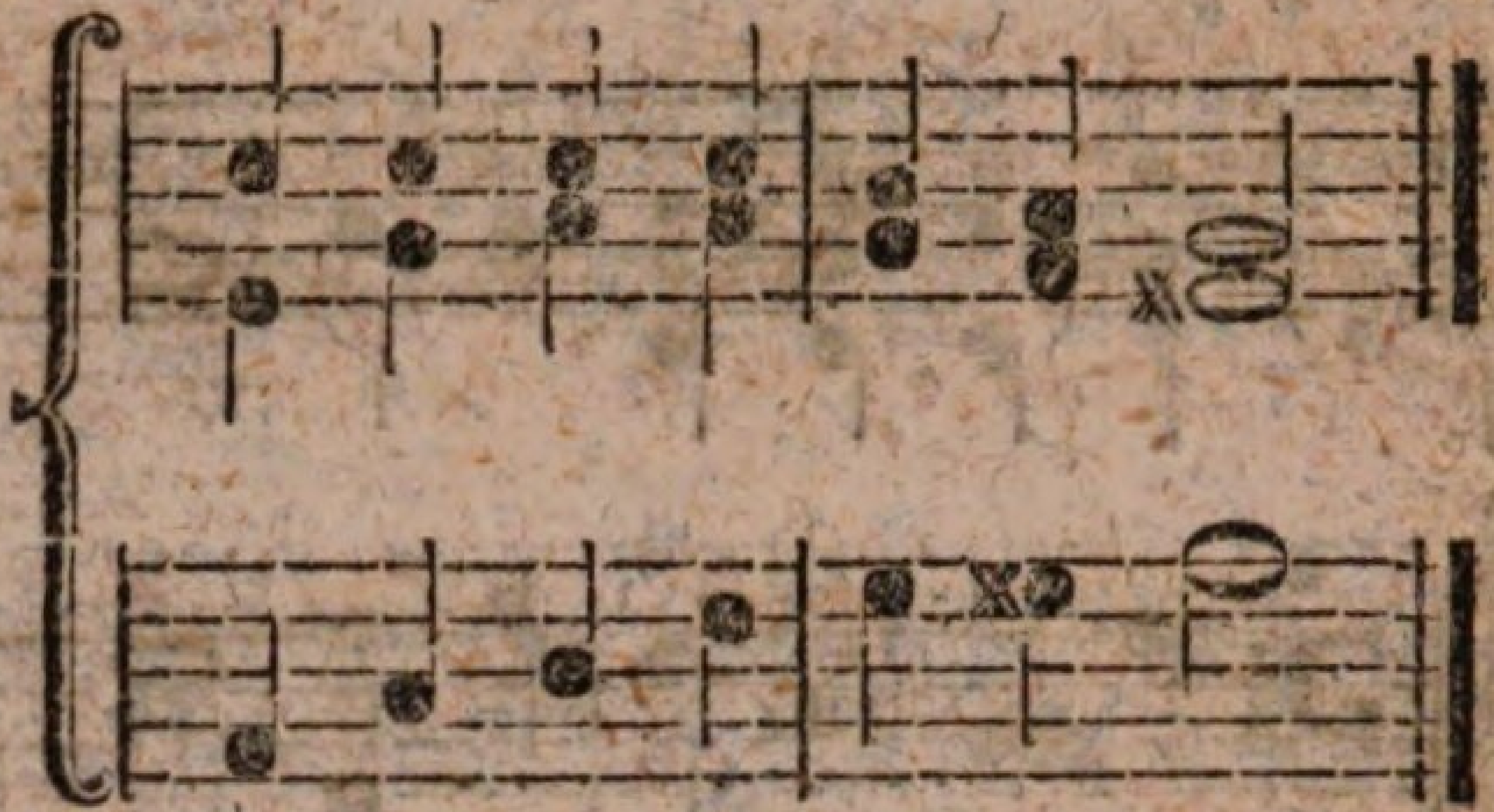


Durch einen vermittelnden Akkord kann es geschehen

Aus A in e moll.

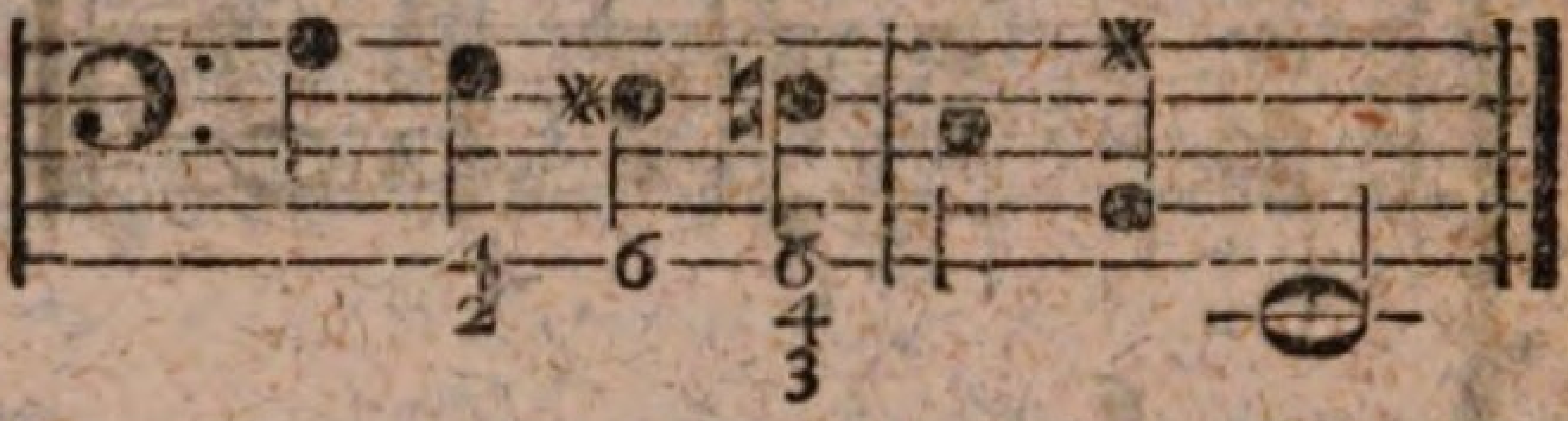


Aus A in D moll.

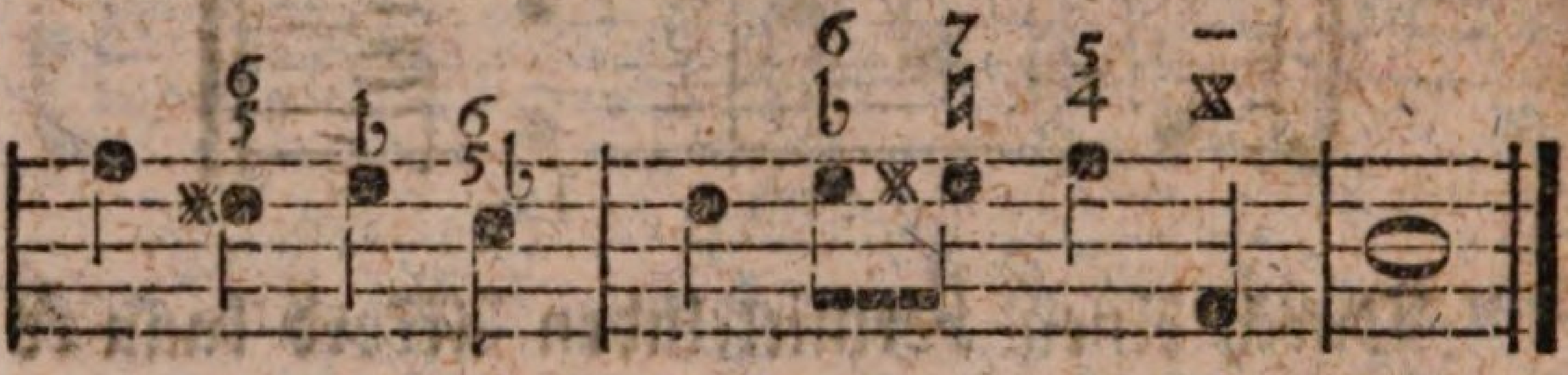


Vermittelst einer durchgehenden Ausweichung

Aus A in e moll.



Aus A in D moll.



Anm. Um Anfänger darin recht fest zu machen, lasse man sie nun eine Tonart nach der andern auf diese Weise behandeln. Anfangs die gewöhnlichen und erlaubten Ausweichungen blos dem Namen nach aufsetzen; alsdenn aber auch, entweder aus einem beliebigen ihnen vorgelegten musikalischen Stück, ihnen Exempel ausziehen, oder wenn sie schon Fähigkeit dazu besitzen, aus sich selbst dergleichen auffsetzen. Hier erhält alsdenn der Lehrer Gelegenheit, sowohl

das

das Fehlerhafte, als auch das Gute ihnen recht anschaulich zu machen. Selbst denen, die keinen Unterricht mehr genießen, muß es von großem Nutzen seyn, wenn sie zuweilen aus guten Tonstücken dergleichen Exempel sich ausziehen.

Tonarten der Alten.

§. 13. Da es hier besonders auf eine richtige Behandlung des Choralspielens ankömmt, so kann ich nicht umhin, mit wenigen Worten noch der ältern Tonarten zu gedenken, nach welchen insonderheit die damaligen Choräle behandelt wurden. Es ist dies um so nöthiger, da die meisten Melodieen zu unsern Kirchengesängen nach denselben verfertigt worden sind, und man folglich in Ansehung ihrer Behandlung sich darnach richten kann. Die Haupteintheilung der Alten war in

modos principales oder authenticos, Haupttonarten, d. i. solche, die mit einem Hauptton anfangen und beschließen, z. E. die ionische, dorische, phrygische u. s. f.	modos minus principales, Nebentonarten, solche, die nicht in dem Hauptton anfiengen, sondern vielleicht in der Quinte, Terz u. d. gl. aber in dem Hauptton sich endigten, z. E. die hypoionische, hypodorische u. s. f.

Anm.

Anm. Man nahm dabey mehr Rücksicht auf die Melodie, als auf die dazu erforderliche Grundstimme, und hielt sich blos an die diatonische Tonfolge, ohne in der Melodie von den chromatischen Tönen Gebrauch zu machen.

Nähere Kenntniß derselben.

§. 14. Da die Benennungen von griechischen Provinzen entlehnt sind, so läßt sich auch vermuthen, daß sie die Erfindung, oder doch wenigstens nähere Ausbildung der Griechen waren, welche mit Musik und Dichtkunst sich so fleißig beschäftigten. Ein denkender Kopf durfte nur auf eine andre Tonart, als bisher üblich war, verfallen, und man benannte sie sogleich mit dem Namen der Provinz, in welcher er lebte; daher **ionisch**, **dorisch**, **phrygisch**, **lydisch** und äolisch.

1) Die **ionische** Tonart, welche ganz mit unserm C dur überein kömmt, und folglich auf alle übrigen Durtonarten angewendet werden kann. Davon unterschied man die **hypoionische**, welche ebenfalls mit unserm C dur überein kömmt, nur mit dem Unterschied: daß sie von g ins a, h, c, d, e, f, g gieng, und in C schloß.

2) Die

2) Die dorische Tonart, welche mit unsern Molltönen überein kömmt, nur mit dem Unterschied, daß sie statt der kleinen Sexte jedesmal die große gebraucht, z. E. in D moll, dessen man sich dazu bediente, nicht b sondern h. Z. E. die Melodie: Ach was soll ich Sünder machen, u. a. Davon unterschied man die hypodorische, die in der Quinte a anfieng, durch h, c, d, e, f, g ins a gieng, und dann in d moll schloß.

3) Die phrygische Tonart gieng von e durch f, g, a, h, c, d ins e, und kommt demnach weder mit unsrer Dur- noch Molltonart überein, weil sie kein fis gebrauchen durfte. Melodieen dieser Art kennen zu lernen, ist nöthig, da man außerdem gar zu leicht in einer dem Inhalt des Liedes gar nicht angemessenen Tonart vorspielt. Dahin gehören die Lieder: Ach Herr mich armen Sünder ꝛc. Es woll uns Gott genädig seyn ꝛc. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. Lieder ernsten und traurigen Inhalts sollte man daher jedesmal nach dieser ursprünglichen Tonart behandeln. Man fängt mit $\overset{h}{\underset{e}{\text{gis}}}$ an, und schließt auch wieder damit. Es lassen sich

zwar

zwar dergleichen Melodieen, z. E. Ach Herr mich armen Sünder ꝛc. nach unsern Durtonarten behandeln; aber sie verlieren alsdenn schon viel von ihrer innern Kraft und Würde. Die hypophrygische unterschied sich dadurch, daß sie von h durch c, d, e, f, g, a ins h gieng, z. E. O großer Gott von Macht ꝛc.

4) Die lydische Tonart käme ganz mit unserm f dur überein, wenn sie ein b litte; aber statt desselben hat sie durchaus h. Melodieen der Art giebt es nicht, weil sie, da wir einmal an unsre diatonische Tonfolge von f dur gewöhnt sind, unserm Ohr zu unangenehm klingen würde. Die Alten unterschieden hier wieder

die Hypolydische, sie gieng von c durch d, e, f, g, a, h ins c, und schloß in f.	Mixolydische, von g durch a, h, c, d, e, f, g.	Hypomixolidische, von d durch e, f, g, a, h, c ins d.

Anm. Man sieht, daß diese sämmtlich für uns unbrauchbar sind.

5) Die äolische Tonart gieng von a durch a, c, d, e, f, g ins a, und kömmt folglich mit

mit unserm a moll, absteigend betrachtet, überein. Aber demohngeachtet wird er für uns durch das zu vermeidende gis ebenfalls unbrauchbar. Die hypoäolische unterschied sich dadurch, daß sie von e durch f, g, a, h, c, d ins e gieng, und dann in a schloß, z. E. die Melodie: Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc.

Anm. In so fern man nun diese fünf Haupt-, nebst ihren Nebentonarten, in andre übertrug, oder transponirte, welches oft, sowohl wegen der Höhe als auch Tiefe der Töne nöthig war, so entstunden dadurch noch eine Menge andrer Tonarten, deren Kenntniß für uns aber unnöthig ist, und von gar keinem Nutzen seyn würde.

Rythmus.

§. 15. Um einen Choral geschickt vorzuspielen, so gehört endlich auch noch dazu: Kenntniß des Rythmus, welcher darin besteht, daß in dem Vorgetragenen auch eine gewisse Taktordnung herrsche, sowohl in Ansehung des Umfangs, als auch des innern Werths derselben. Es ist zwar dieses eigentlich Sache des Komponisten; allein ein Orgelspieler gewinnt dadurch schon viel, wenn er auch, so viel wie möglich darauf sieht, daß sein Vorspiel aus einem abgerundeten Ganzen besteht, indem er dadurch selbst

dem Nichtkenner weit mehr gefallen muß, als wenn er ohne alle planmäßige Anlage etwas hinholpert, um nur zu spielen. Ein jedes musikalisches Stück, sey es auch noch so klein, erfordert eine solche rythmische Behandlung. Anfänger sehen dieses ja schon deutlich an Tänzen, welche jedesmal aus einer bestimmten Anzahl von Takten bestehen müssen, und dies ist Rythmus. Da jeder Gedanke seinen eigenen Ausdruck erfordert, so ist es desto nöthiger, daß man nicht darüber wegeile, sondern ihn gehörig nach einem bestimmten Taktmaaß abfertige. Dieses geschieht nun in einem Raum von zwey, drey, vier oder mehrern Takten, je nachdem der Gedanke mehr oder weniger Ausdruck erfordert; aber jedesmal muß alsdenn das Ganze aus einer gewissen Proportion derselben bestehen, so wie auch in einer solchen Verbindung, daß nicht das ängstliche dieser Behandlung zu sehr auffällt. Endlich gehört dahin auch noch, daß man nicht bald im geraden, bald ungeraden Takt spiele, wenn man anders nicht eine gewisse Absicht oder einen bestimmten Plan dabey beabsichtigt, wobey denn aber doch eine gehörige Behandlung und zweckmäßige Abfertigung derselben nie vergessen werden darf.

Wo man seine Fertigkeit zeigen könne.

§. 16. Wer seine Geschicklichkeit in Ansehung der Fertigkeit zeigen will, der kann es thun durch eine Fantasie zum Ausgang; obgleich, um den Gottesdienst dem Ganzen recht angemessen einzurichten, auch dieses, je nachdem die Betrachtung desselben war, mit ihm übereinstimmen muß. Jedoch an Festtagen, wo ja aller Herzen zur dankbaren Freude gestimmt seyn sollten, hat man Gelegenheit genug, entweder durch eine geschickte Fantasie beym Anfang des Gottesdienstes vorzubereiten, oder auch am Schlusse desselben solches zu bewirken.

Unterredung mit dem Prediger.

§. 17. Um endlich so viel wie möglich der guten Sache beförderlich zu seyn, möchte ich einem jeden, selbst dem schon geübtern, Orgelspieler rathen, sich Tags vorher bey seinem Prediger zu erkundigen, mit welcher Materie er seine Zuhörer beschäftigen, und welche Lieder er wählen werde, welches gewiß einem jeden Prediger, dem an einer zweckmäßigen Einrichtung seines Gottesdienstes gelegen ist, und der ja ohnehin, wenn nicht außerordentliche Fälle eintreten, sich etliche Tage vorher mit seiner abzuhandelnden Materie beschäftigt, sehr angenehm

seyn muß. Nun erst nach einer solchen freundschaftlichen Unterredung kann ein harmonisches Ganzes, das den Zuhörer immer mehr an den Hauptgegenstand anfesselt, und einen tiefen bleibenden Eindruck in ihm zurück läßt, bewirkt werden, und dadurch erst wird diese Handlung, was sie immer seyn sollte, aber leider so oft nicht ist, gottesdienstlich; denn sie erhebt Herz und Sinn hin zu dem Anbetungswürdigen, und läßt uns mehr empfinden, als wir durch Worte auszudrücken im Stande sind.

Vom drey- und vierstimmigen Spielen.

§. 18. Der Vortrag ist wieder verschieden; es kann geschehen drey- und vierstimmig. Beyde Arten haben ihre Vorzüge, wenn sie nach den Regeln der Kunst geschickt ausgeübt werden. Das Trio enthält einen dreystimmigen Vortrag, Hände und Füße bedürfen dazu einer gewissen Fertigkeit, wenn ein guter Vortrag bewirkt werden soll. Zur Uebung und Nachahmung guter Muster empfehle ich unter den gedruckten die Rembtschen und Rüttingerischen. Zum vierstimmigen sind verschiedene Sammlungen von Häßler (unter welchen auch Trio's befindlich sind) und die erst vor Kurzem angefangene Sammlung von Umbreit

breit (einem würdgen Schüler des braven Kittels) zu empfehlen, so wie auch die Knechtschen Fantasien. Zu Liedern sanften Inhalts, worin Anmuth, vermischt mit frohen Empfindungen, herrscht, thut ein gut ausgeführtes Trio vortrefliche Wirkung; hingegen zu solchen Liedern, welche sich durch Ernst, Beklommenheit des Herzens u. s. f. charakterisiren, möchte ich ein vierstimmiges Vorspiel mehr empfehlen, weil man da durch die Mehrheit der Töne auch mehr Nachdruck hinein zu legen vermag. Anhörung guter Spieler, verbunden mit eigener Uebung in musterhaften Werken dieser Art, werden gewiß einen angehenden Schüler, der Lust und Anlagen hat, in diese edle Kunst immer mehr einweihen.

Auch ist neulich heraus gekommen:

Müller (A. E.) Sammlung von Orgelstücken, enthaltend 12 leichte und 6 schwere Sätze. Erstes Heft.

Viertes Kapitel.

Von den in der Musik vorkommenden fremden Ausdrücken.

Man bedient zwar sich jezt mehr der deutschen Ausdrücke, besonders in der Singemusik, als sonst da man die italiänische Sprache ganz dazu bestimmt zu haben schien, und wo gewiß Manchem solche unverständlich bleiben mußten, und es also gleich viel galt, ob sie da stunden oder nicht; daher die nöthigsten hier nebst ihren deutschen Ausdrücken angezeigt werden sollen. Man theilt sie in zwey Classen,

1) solche, die des Vortrags wegen hinzugesezt werden;
2) solche, die das Tempo oder die Bewegung eines Tonstücks anzeigen.

§. 1.

Von den Ausdrücken, welche um des Vortrags willen dazu gesezt werden.

A.

Ad libitum, nach Belieben, (folglich nach eigenem richtigen Gefühl).

Affet-

Affettuoso, mit (gehörigem) Ausdruck.

A mezza voce, mäßig stark, mit gemäßigter Stimme.

Amoroso, zärtlich.

Arioso, singend.

Amabile, sanft, liebenswürdig, gefällig.

Appassionato, mit Leidenschaft, oder demjenigen Seelengefühl angemessen vorgetragen, das selbige Melodie zu erwecken sucht.

Audace, kühn, beherzt.

Audito, kühn, beherzt.

B.

Brillanto, glänzend, prächtig, ins Gehör fallend, lebhaft, mit kurz abgesezten (artikulirten) und gleichsam gaukelnden Strichen; gar nicht schleppend oder nachgedehnt.

C.

Calando, abnehmend, immer schwächer.

Cantabile, singend, gezogen.

Con brio, mit Feuer, verstärkt, lebhaft.

Con dolcezza, mit Anmuth, sanft.

Con spirito, mit Geist, mit Ausdruck.

Con tenerezza, mit Anmuth.

Crescendo, verstärkend.

Cresc. il forte, immer stärker.

D.

Decrescendo, abnehmend, immer schwächer.
Diminuendo (dim.), immer schwächer.
Dolce, sanft.
Dolcemente, sanft, angenehm.
Doloroso, mit dem Ausdruck des Schmerzes.

F.

Forte (f. fr. fo. for.), stark.
Forte piano (fp.), erst stark, und gleich darauf schwach.
Fortissimo (ff.), so stark wie möglich.
Furioso, brausend, tobend.

G.

Generoso, edel, großmüthig.
Glissicato, sanft, schleichend.
Grave, ernsthaft.
Grave e maestoso, ernsthaft mit einem edlen Vortrag.
Grazioso, annehmlich, angenehm.
Gustoso, Geschmackvoll.

I.

Innocentemente, rein, unschuldig; nicht mit zu vielen Verzierungen überladen.

L.

Lagrimoso, klagend.
Lamentoso, klagend.
Languido, seufzend.
Legato, gebunden.
Lugubre, traurig, klagend.
Lusignando, schmeichelnd.

M.

Maestoso, mit Anstand und Würde.
Mancando, immer schwächer.
Mesto oder mestoso, traurig.
Mezzo oder Mezza, wenig mäßig.
Morendo, sterbend.

N.

Non tanto, nicht zu viel.
Non troppo, nicht zu sehr.

P.

Pathetico, pathetisch, mit Ausdruck.
Perdendo, verlierend.
Pesanto, schwerfällig.
Piano (p. po. pia.), schwach, leise.
Pianissimo (pp.), so leise wie möglich.
Piu, wenig.

Poco, wenig, z. E. pfor. wenig stark, poc. cresc. allmählig stärker.
Pomposo, prachtvoll.

R.

Rin, wenig, z. E. rf. wenig stark.
Risoluto, entschlossen, beherzt.

S.

Scemando, abnehmend, immer schwächer.
Scherzando, scherzhaft, mit abgerundeten Tönen.
Sforzato (sf.) stark angesprochen, gerissen.
Smorzando, immer leiser.
Soave oder Soavemente, angenehm.
Sostenuto, mit fest an einander hangendem Ton.
Sotto voce, mit leiser, heiserer Stimme.
Spiritoso, feurig, geistreich.
Stretto, enge.

T.

Tempestuoso, brausend, tobend.
Tempo rubato, Tonverziehung, insofern nämlich von der vorhergehenden Note ein Theil mit auf die folgende übertragen wird.

Tenuto (ten.), den Ton fest und richtig ausgehalten.

Tranquillamente, ruhig, in ruhiger Stimmung.

§. 2.

Von den Ausdrücken, welche die Bewegung oder das Tempo eines Tonstücks anzeigen.

A.

Adagio, anhaltend, langsam.

Adagio assai, oder di molto, sehr langsam.

Allabreve, noch einmal so geschwind, aufs abgekürzteste.

Allegretto, mäßig geschwind.

Allegro, geschwind.

Allegro con moto, lebhaft.

Allegro assai
Allegro di molto
Allegro con spirito } sehr geschwind, feurig.

Allegro ma non troppo,
Allegro moderato,
Allegro non molto, } nicht zu übertrieben geschwind.

Andante, langsam, Schritt vor Schritt.

Andante molto, sehr langsam.

Andante moderato, mäßig langsam.

Andante con moto, langsam, in schicklicher Bewegung.

Andantino, mäßig langsam.

C.

Commodo, gemächlig, ruhig langsam.

D.

Di molto, viel, sehr.

L.

Larghetto, mäßig langsam.

Largo, gedehnt langsam.

Largo assai, } so langsam wie möglich.
Largo di molto, }

Lento, bedächtig langsam.

M.

Moderato, in mäßiger Bewegung.

P.

Pastorale, Schäfer- oder Hirtenmäßig.

Poco, wenig, nicht zu (z. E. Largo,) langsam.

Presto, recht geschwind.

Prestissimo, so geschwind wie möglich.

S.

Siciliano, auch alla Siciliano, in der Bewegung, oder nach Art eines sicilianischen Schäfertanzes, und zwar in mäßiger Bewegung.

T.

Tempo da prima, oder di primo, in der ersten Bewegung.

Tempo di Minuetto, in der Bewegung einer Menuet.

V.

Veloce, schnell, recht hurtig.

Velocissime, äußerst geschwind.

Vistamente, recht geschwind.

Vivo, lebhaft.

Endlich auch die Ausdrücke, welche von einem Zeichen zum andern hinweisen, sind aus der italiänischen Sprache entlehnt, als: da Capo vom Anfang, und d'al oder al segno vom Zeichen an. Lezteres wird gewöhnlich also bezeichnet oder , und brauchen daher die Worte nicht allemal dabey zu stehen, weil schon die Bezeichnuugen an sich auf einander hinweisen.

Neue Verlagsbücher von Langbein und Klüger zur Ostermesse 1801.

Anweisung zur Kenntniß des Menschen und besonders der Kräfte der menschlichen Seele, als Vorbereitung auf den Unterricht in der Religion für Stadt-, Land- und Privat-Schulen brauchbar, von einem Freunde der Jugend. 8.

Aurelia. Vom Verf. des Rinaldini, mit einem Kupfer von Schule. 8.

Brautkuß der auf dem Grabe, oder die Trauung um Mitternacht in der Kirche zu Mariengarten vom Verf. der Ursulinernonne, mit einem Kupfer von Cechs.

Dilthey C. Sittenkatechismus der kleine. 12. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Freund, der falsche. Ein Roman von Miß Robinson vom Verf Schenck. Zweyter, dritter und lezter Theil. 8.

Hauptinhalt der Lehre Jesu nebst den dazu gehörigen biblischen Aussprüchen, kürzlich erläutert von einem Freund des reinen und wahren Christenthums. 8.

Jahn's musikalischer Blumenstrauß, bestehend in Märschen, Menuetten, Dreheru und Walzern. 4 broschirt.

Kirchner J. H. theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Landschullehrer nöthigen musikalischen Unterricht. 8.

Dessen zwölf Arien zum Gebrauch für Singechöre. Erste Sammlung. 4. broschirt.

Launen, Phantasien und Schilderungen aus dem Tagebuch eines reisenden Engländers von J. Fr. Schink, mit einem Titelkupfer von Schule. 8.

Auch

Auch unter dem Titel:

Kleine Streifereyen in die Litteratur der Ausländer für Damenbibliotheken, zweytes Bändchen. 8.

Makarios der Glückliche durch sich selbst, mit einem Kupfer von Oechs. 8.

Magazin für Kinder technologischen, moralischen und naturhistorischen Inhalts von Schink, Dilthey und Wolfram. 8.

Oberländer Ch. J. Familienpredigten. 8.

Rasereyen der Liebe von C. G. Cramer dem Verf. des Jägermädchens. Zwey Theile mit Titelkupfern von Schule. 8.

Schellenberg J. Ph. Lehr- und Unterrichts-Buch für die Jugend in Bürger- und Landschulen, wie auch zum Gebrauch für Privatlehrer. 8.

Schwester Monica, oder der Fürst als Jagdjunker, vom Verf. der doppelten Ursulinernonne mit einem Kupfer von Schule. 8.

Schinks J. Fr. drey Gesänge aus der neuen noch ungedruckten Oper, Faust, in Musik gesezt von Fr. Methfessel. 4. broschirt.

Spiele des Witzes, des Spottes und des Frohsinns von J. Fr. Schink, mit einem Kupfer von Schule. 8.

Theodor, König der Korsen, 3 Theile vom Verf. des Rinaldo Rinaldini, mit Kupfern von Meyer und Müller. 8.

William Lancelot, Korsar von England. Eine historisch-romantische Skizze vom Verf. der Abentheuer des Herrn von Lummel. Zwey Theile mit Titelkupfern von Schule. 8.

Ob
Buchem
Neufahrn
8303 R

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Kirchner, Johann H.

Theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Landschullehrer nö
thigen musikalischen Unterricht

Arnstorf u.a. 1801

Mus.th. 1719
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598795-3